
BACHELORARBEIT

Herr
Kilian Kleinbauer

Der Surrealist
Welche Motivation hatte Luis
Buñuel für seine provokanten
Werke?

2015

BACHELORARBEIT

Der Surrealist Welche Motivation hatte Luis Buñuel für seine provokanten Werke?

Autor:
Herr Kilian Kleinbauer

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF12wR3-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Constanze Hundt

Einreichung:
München, 22.07.2015

BACHELOR THESIS

The Surrealist

Which motivation did Luis Buñuel have for his provocati- ve work?

author:
Mr. Kilian Kleinbauer

course of studies:
Film und Fernsehen

seminar group:
FF12wR3-B

first examiner:
Prof. Peter Gottschalk

second examiner:
Constanze Hundt

submission:
München, 22.07.2015

Bibliografische Angaben:

Kleinbauer, Kilian:

Der Surrealist - Welche Motivation hatte Luis Buñuel für seine provokanten Werke?

The Surrealist - Which motivation did Luis Buñuel have for his provocative work?

2015 - 73 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2015

Abstract

Seitdem ich meinen ersten Film von Luis Buñuel vor ungefähr 5 Jahren gesehen habe, bin ich ein faszinierter Fan geworden. Dies lag vor allem daran, dass der Spanier mit unvergesslichen Tabubrüchen sowie demonstrativen Provokationen etwas ausdrückte, was mir sehr nahe liegt und mich unheimlich inspiriert. Dass dieser Mensch einer der ersten Künstler war, die das Medium Film als Provokation benutzten und zwar in einer derartigen Finesse und Perfektion, steigerte mein Interesse enorm, so dass ich mittlerweile fünfzehn Filme von Buñuel gesehen habe. Ich habe die beiden Erstlingswerke, zwei Filme seiner mexikanischen Phase, den einzigen amerikanischen sowie alle Filme von 1960 - 1977 gesehen. In meiner Arbeit will ich die Provokationen verdeutlichen, sowie erörtern, was genau auf die Zuschauer provokant wirkte und herausfinden, welche konkreten Motive Buñuel dazu verleiteten, derartige Skandale auszulösen, bzw. ob er überhaupt daran interessiert war, provokant zu erscheinen. Vielleicht war seine studentische Zeit in Madrid und speziell die „surrealistische Phase“ in Paris entscheidend für seine Expressionen. Er drehte Filme, die so unkonventionell waren und bis jetzt sind,

dass sie von angegriffenen Instanzen wie beispielsweise der katholischen Kirche teilweise verteufelt oder sogar verboten wurden, während die Filmkritik immer auf seiner Seite stand. Dieser Kontrast fesselt mich ungemein, ich frage mich, ob Buñuel mit seinem Gesamtwerk eine essentielle Nachricht verbreiten wollte, oder ob es ihm mehr um die situative Provokation ging, die nicht nur einmal in einem weltweiten Skandal endete. Daher will ich mich insbesondere mit den vielleicht größten Skandal seiner Karriere beschäftigen: *Viridiana*. Gleichzeitig soll ein weiteres Augenmerk darauf liegen, welche Arten von Provokation im Film allgemein auftauchen, welche Regisseure in eine Reihe mit Buñuel gestellt werden können, um dadurch noch detaillierter auf die Methoden des Spaniers einzugehen.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	IV
Abbildungsverzeichnis.....	VII
1 Einleitung.....	1
2 Das Leben und Werk von Luis Buñuel.....	2
2.1 Das spanische Mittelalter (1900-1917).....	2
2.2 Die Studentenzeit in Madrid (1917-1925).....	5
2.3 Paris und der Surrealismus (1925-1931).....	6
2.4 USA und Spanien (1931-1936).....	10
2.5 Der Spanische Bürgerkrieg, im Exil (1936-1946).....	12
2.6 Im Exil: Mexiko (1946-1965).....	13
2.7 Frankreich und Mexiko (1965-1983).....	16
3 Provokation im Film.....	17
3.1 Definition des Begriffes <i>Skandalfilm</i>	17
3.2 Skandalfilme.....	18
3.2.1 Sexualität.....	18
3.2.2 Gewalt und Tod.....	21
3.2.3 Politik am Beispiel von <i>Salò o le 120 giornate di Sodoma</i>	22
4 Buñuels Provokation.....	25
4.1 Provokation in Luis Buñuels Gesamtwerk.....	27
4.1.1 Inhaltliche, dramatische und filmische Mittel.....	27
4.1.2 Antiklerikale Aspekte.....	35
4.1.3 Anti-bourgeoise und normenangreifende Aspekte.....	42
4.1.4 Die Zensurpolitik und der Fall <i>Viridiana</i>	47
4.2 <i>Viridiana</i>	51
4.3 Luis Buñuels Provokation aus heutiger Sicht.....	57
5 Schlussbetrachtung.....	58
Literaturverzeichnis.....	VIII
Eigenständigkeitserklärung.....	IX

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: <i>Un chien andalou</i> (1929).....	28
Abbildung 2: <i>Le Fantôme de la Liberté</i> (1974).....	30
Abbildung 3: <i>Le Fantôme de la Liberté</i> (1974).....	37
Abbildung 4: <i>La voie lactée</i> (1968).....	38
Abbildung 6: <i>Viridiana</i> (1961).....	51
Abbildung 7: <i>Viridiana</i> (1961).....	52
Abbildung 8: <i>Viridiana</i> (1961).....	52
Abbildung 9: <i>Viridiana</i> (1961).....	53
Abbildung 10: <i>Viridiana</i> (1961).....	54
Abbildung 11: <i>Viridiana</i> (1961).....	55
Abbildung 12: <i>Viridiana</i> (1961).....	55
Abbildung 13: <i>Viridiana</i> (1961).....	56

1 Einleitung

Der mexikanische Autor Carlos Fuentes hielt den Filmemacher Luis Buñuel für einen „Teil der ernsthaftesten und am wenigsten einzuordnenden Intellektuellenbewegungen des 20. Jahrhunderts: mit religiösem Temperament ohne religiösen Glauben“. Dieser scheinbare Widerspruch in der Beschreibung verwirrt zunächst einmal, denn was unterscheidet ein religiöses Temperament von einem religiösen Glauben? Tatsächlich ist Fuentes' Einschätzung sehr präzise und beinhaltet eine für die Betrachtung von Luis Buñuels Leben und Werk elementare Feststellung: Religiosität ist nicht an den Glauben gebunden. Weil das Topos der Religion in Buñuels beinahe fünfzigjähriger Schaffensphase als roter Faden fungiert, stellt sich die Frage, wieso er das Christentum in derartig provokanter Weise angriff. Der Spanier kritisierte nicht nur die katholische Kirche, er stellte eine ganze Reihe gesellschaftlicher Aspekte mit höchster Provokationskunst bloß, was nicht selten für globales Aufsehen sorgte. Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, sowohl den komplexen Charakter als auch das Gesamtwerk Buñuels detailliert zu erforschen und anhand dessen die Motivation für seine provokanten Werke herauszustellen. Damit soll ein Beitrag für die filmwissenschaftliche Untersuchung des Regisseurs Luis Buñuel geleistet werden. Viele Studien zu Buñuel befassen sich zwar mit den Provokationen in seinen Filmen, doch weniger mit der Frage nach den Beweggründen. Da diese Leitfrage auf das Innenleben von Buñuel abzielt, soll zunächst seine Selbstwahrnehmung in der öffentlichen Äußerung ein grundlegender Bestandteil für meinen Versuch sein, plausible Antworten auf diese vielschichtige Frage zu finden. Dazu dient das einleitende Kapitel *Das Leben und Werk von Luis Buñuel*, das größtenteils auf seinen Memoiren und Interviews basiert. Anschließend soll im Kapitel *Provokation im Film* ein Überblick über die Geschichte des Skandalfilms verschafft werden, in ergänzender Weise als Vergleichsbasis für das Werk Buñuels. Hierfür werden verschiedene Filmbeispiele und deren öffentliche Wahrnehmung behandelt. Der umfassendste Teil dieser Arbeit bildet das Kapitel *Buñuels Provokation*, in dem das Gesamtwerk in Hinsicht auf inhaltliche Aspekte, filmische Mittel und Zensurprobleme untersucht wird. Eine Analyse des Films *Viridiana* gibt einen ausführlichen Einblick in Buñuels Methodik. Abschließend wird die von ihm angewandte Provokationskunst aus heutiger Sicht beurteilt. In der Schlussbetrachtung werden die Ergebnisse dieser Arbeit in Form von Antworten auf die Leitfrage gegeben, die wie erläutert, lautet: *Welche Motivation hatte Luis Buñuel für seine provokanten Werke?*

2 Das Leben und Werk von Luis Buñuel

Mit insgesamt 31 Spielfilmen und einer Dokumentation, die im Zeitraum zwischen 1929 und 1974 entstanden sind, zählt der 1900 in Calanda geborene, 1983 in Mexiko-Stadt gestorbene Spanier Luis Buñuel zu den herausragendsten Filmregisseuren des 20. Jahrhunderts. Sein Werk fand bei vielen Kritikern sowie zeitgenössischen Kollegen hohen Zuspruch und ist bis heute ein wichtiger Teil eines jeden Filmkanons. Buñuel war zwar teilweise in seinem Heimatland Spanien aktiv, drehte aber vor allem in Mexiko und Frankreich. Vor den 32 Werken, die er als Regisseur verwirklichte, war er bei drei Spielfilmen als Regieassistent tätig. In den 1930er Jahren produzierte er fünf weitere Filme, bei vier von ihnen arbeitete er als ungenannter Regisseur. Außerdem schrieb er während seiner Karriere abgesehen von seinen eigenen Regiearbeiten an drei Drehbüchern mit. Aufgrund vieler Unterbrechungen und veränderter Lebenssituationen hat sein Gesamtwerk verschiedene inhaltliche Schwerpunkte. In den nachfolgenden Kapiteln wird Buñuels Leben und Werk chronologisch besprochen: Seine Kindheit und Jugend in Calanda sowie Saragossa, die Studentenzeit in Madrid, der Weg zum Surrealismus in Paris, seine Exiljahre in den Vereinigten Staaten und Mexiko, sowie abschließend seine Spätphase in Frankreich.

2.1 Das spanische Mittelalter (1900-1917)

Im aragonischen Dorf Calanda kam Luis Buñuel am 22. Februar 1900 als Sohn gutbürgerlicher Eltern zur Welt. Sein Vater Leonardo Buñuel sei liberal gewesen, seine Mutter María Portolés tiefreligiös.¹ Sie zog ihn und seine sechs Geschwister, darunter vier Schwestern und zwei Brüder, streng katholisch auf. In seinen Memoiren, die ein Jahr vor seinem Tod im Jahre 1983 unter dem Titel „Luis Buñuel, Mein letzter Seufzer“ erschienen sind, kommentiert Buñuel wie folgt:

„Ich habe Glück gehabt, meine Kindheit im Mittelalter zu verbringen, in einer ‚leidvollen und köstlichen Zeit‘, wie Joris-Karl Huysmans schreibt. Leidvoll in der materiellen Existenz, köstlich in der geistigen. Das genaue Gegenteil zu heute.“²

1 Luis Buñuel, 1994: 7

2 Luis Buñuel, 2004: 30

Bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges 1914 hätte das Mittelalter in Aragonien angedauert, in der „isolierten, starren Gesellschaft“³ herrschten scharfe Klassengegensätze, die „universelle Wahrheit“⁴ des Katholizismus’ wurde in keinsten Weise angezweifelt. Leonardo Buñuel beschloss 1900 nach Saragossa zu ziehen, seine Kindheit verbrachte Luis Buñuel also nur in den Karwochen und Sommerferien in seinem Geburtsort.⁵ Nach einer einjährigen Ausbildung bei den größtenteils französischen *corazonistas* besuchte er ab 1907 die Jesuitenschule *Colegio del Salvador*.⁶ Er beschreibt den religiösen Einfluss als „alltäglich“ und stellt den Glauben in seiner „Allgegenwart und Macht“ mit dem Tod auf eine Ebene.⁷ Die Geschlechter waren strikt getrennt, geistliche Vertreter für eine starke Unterdrückung der Triebe verantwortlich, indem sie realitätsferne Androhungen machten und „bedrückende Schuldgefühle“⁸ auf die Jugendlichen luden. Buñuel war jesuitischer Messdiener, sang im Kirchenchor der Virgen del Carmen⁹ und studierte bereits in frühen Jahren die Dramaturgie der Bibel mit großer Faszination.¹⁰ 1915 verließ er die katholische Schule und wechselte auf das staatliche Gymnasium, wo er das Abitur 1917 mit ausgezeichneten Noten absolvierte. Erst in der Pubertät kamen ihm, begründet durch die für sein Alter natürliche sexuelle Neugier, die ersten Zweifel an den ihm jahrelang indoktrinierten Lehren, vor allem dem Zwang zur Keuschheit.¹¹ Das Sexuelle, eine Art verbotene Fantasie, verband Buñuel schon damals mit dem Tod, was er bereits in seinem ersten Film *Un chien andalou* im Jahre 1929 darstellt: Ein Mann fasst einer Frau an die nackten Brüste, ihr Gesicht verwandelt sich anschließend zu einem Totenkopf. Buñuel kommentiert:

„Liegt das daran, daß ich in meiner Kindheit und Jugend Opfer der heftigsten Unterdrückung alles Sexuellen gewesen bin, die die Geschichte gekannt hat?“¹²

Wie prägend die Allgegenwart des Todes für den Spanier war, zeigt sich am deutlichsten an einer Anekdote aus seinen Memoiren, in der er seine erste Begegnung mit dem Tod beschreibt: Als er einen zerrissenen Esel sah, habe ihn das Schauspiel zugleich

3 Luis Buñuel, 2004: 16

4 ebd.

5 Luis Buñuel, 2004: 37

6 vgl. Luis Buñuel, 2004: 42

7 Luis Buñuel, 2004: 22

8 Luis Buñuel, 2004: 24

9 vgl. Luis Buñuel, 2004: 21

10 vgl. Deutsche Kinemathek, 2008: 31

11 vgl. Luis Buñuel, 2004: 24

12 Luis Buñuel, 2004: 25

angezogen als auch abgestoßen.¹³ Das tägliche Läuten der Kirchenglocken zu Ehren der Gestorbenen - *toque de agonía* - zeigt diese Prägung. Von seiner erzkatholischen, konservativen Einstellung entfernte sich der Spanier allerdings nicht ganz selbstständig. In den Memoiren erwähnt er zwei Männer, die den „aragonischen Starrsinn“¹² überwand und für Buñuel wie Idole auftreten. Zum Einen Don Luis González, ein „*liberal, moderner und sogar antiklerikaler gesinnter Mann*“¹⁴, der nicht nur der erste Autobesitzer Calandas war, sondern als erster in Zeiten eines Reblausbefalls seine Weinstöcke austauschte und dafür Morddrohungen erhielt. Zum Anderen der Arzt Don Leoncio, der als „unbeugsamer Republikaner“ das „anarchistische und wild antiklerikale Blatt“¹⁵ *El Motín* las, in der sowohl äußerst blasphemische Karikaturen Platz fanden, als auch Berichte aus der Sicht der Revolutionäre. Als Beispiel für sein Verständnis von der Bedeutung des Wortes *Provokation* zitiert Buñuel jene Zeitung, die folgenden Bericht über eine ausufernde Demonstration in Madrid veröffentlichte:

*„Gestern nachmittag ging eine Gruppe von Arbeitern ruhig die Calle de la Montera entlang, als sie sahen, wie ihnen auf der anderen Seite zwei Priester entgegenkamen. Angesichts dieser Provokation...“*¹⁶

Bereits hier wird deutlich, dass sich Buñuel auf die Seite der demonstrierenden Arbeiter stellte und die machtbesessene Überheblichkeit bestimmter Gruppierungen strikt ablehnte. Durch einen Jurastudenten lernte er die Werke von Spencer, Rousseau, Marx und Darwin kennen. *Die Entstehung der Arten* von letzterem bezeichnet er als Erleuchtung, die ihm die letzten Reste des Glaubens ausgetrieben hätten.¹⁷ Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges spaltete sich Spanien in zwei Lager. Auf der einen Seite standen die Anhänger der konservativen Partei und auf der anderen Seite die moderater und liberaler Eingestellten. Er fasst diese Zeit folgendermaßen zusammen:

*„Vorbei war es mit der Ruhe der Provinz, den langsamen, ewig sich wiederholenden Rhythmen, der kritiklosen Hinnahme der sozialen Hierarchie. Das neunzehnte Jahrhundert war zu Ende. Ich war siebzehn.“*¹⁸

¹³ vgl. Luis Buñuel, 2004: 20

¹⁴ Luis Buñuel, 2004: 17

¹⁵ Luis Buñuel, 2004: 27

¹⁶ ebd.

¹⁷ vgl. Luis Buñuel, 2004: 46

¹⁸ ebd.

2.2 Die Studentenzeit in Madrid (1917-1925)

Um den Wunsch des Vaters zu befriedigen, ein für den eigenen Landbesitz nützliches Studium in Madrid zu absolvieren, zog Luis Buñuel 1917 nach Madrid und studierte Landwirtschaft. Auf Empfehlung des Senators Don Bartolomé Esteban wohnte er in der *Residencia de Estudiantes*, einem Studentenwohnheim, das von Dichtern wie Federico García Lorca, Künstlern wie Salvador Dalí oder Biochemikern wie Severo Ochoa bewohnt wurde. *Die Generation von 1927*, die bis zum Ausbruch des Bürgerkriegs im Jahre 1936 die literarische Szene äußerst geprägt hatte, hat hier ihren Ursprung. Buñuel freundete sich dort schnell mit seinen Studienkollegen an, manche dieser Freundschaften hielten bis zum Ende seines Lebens. Seine Noten in Biologie waren herausragend, Mathematik jedoch bereitete ihm solche Probleme, dass sein Vater ihn nach Saragossa zurückholte, um ihm Privatunterricht geben zu lassen. Bald darauf wechselte er zu einem Ingenieurstudium, das er jedoch aufgrund der langen Studienzeit beendete. Stattdessen schrieb er sich für Naturwissenschaften ein. Ein Jahr danach erfuhr er auf einer Exkursion, dass außerhalb Spaniens Lektoren gesucht wurden, die Voraussetzung war jedoch ein Studium der Literatur oder Philosophie. Deswegen wechselte er abermals das Studienfach mit der Ausrichtung Geschichte, Literatur und Philosophie, das er in halber Studienzeit mit Staatsexamen beendete. Anschließend wurde er aufgrund des Marokkokrieges in das Militär eingezogen, für das er vierzehn Monate in Madrid arbeitete.¹⁹ Obwohl sein politisches Bewusstsein erst 1927-1928 erwacht sei, waren die anarchistischen Angriffe, wie beispielsweise auf Ministerpräsident Dato oder den Erzbischof von Saragossa Soldevilla Romero, sehr präsent und wurden in sogenannten *peñas*, Gesprächsrunden bei Stammtischen, in Safes heftigst diskutiert.²⁰ „Mir waren die Anarchisten sympathisch“, heißt es in einem Interview mit Tomás Pérez Turrent und José de la Colina.²¹ Neben dem Widerstand der anarcho-syndikalistischen Gewerkschaft *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT) hätten sich die Studenten in dieser Zeit sehr für den *Ultraismus* interessiert. Dieser strebte in den 1920ern ebenso wie der *Surrealismus* oder *Dadaismus* eine modernere Ästhetik an. Buñuel nahm zudem an Demonstrationen teil, zum Beispiel gegen die Todesstrafe. Im Laufe seiner Madrider Studienzeit lernte er alle damals bekannten Autoren Spaniens kennen, wie beispielsweise Ortega y Gasset, Valle-Inclán oder den Realisten Pérez

¹⁹ vgl. Luis Buñuel, 2004: 73-77

²⁰ vgl. Luis Buñuel, 2004: 79

²¹ vgl. Luis Buñuel, 1994: 10-11

Galdós, von dem er später zwei Romane verfilmen sollte: *Tristana* aus dem Jahre 1892 und *Nazarín* aus dem Jahre 1895, uraufgeführt 1970 bzw. 1959.²²

2.3 Paris und der Surrealismus (1925-1931)

1923 starb Leonardo Buñuel, sein Sohn Luis kommentiert in den Memoiren:

*„Wenn mein Vater nicht gestorben wäre. hätte ich vielleicht noch länger in Madrid studiert. Ich hatte mein philosophisches Staatsexamen gemacht, wollte aber nicht bis zur Promotion an der Universität bleiben. Ich wollte unter allen Umständen weg und wartete nur auf eine Gelegenheit.“*²³

1925 sollte eine neue Institution des Völkerbundes, die *Société internationale de co-operation intellectuelle* in Paris errichtet werden. Buñuel bewarb sich erfolgreich als Sekretär für seinen Freund Eugenio d'Ors, der zum spanischen Vertreter gewählt wurde. Auch dort besuchte er bald *peñas*, bei denen er auf unterschiedlichste Maler wie Cossío oder Picasso traf, aber noch nichts mit den Surrealisten zu tun hatte. Sein Debüt als Regisseur fand in einer freundschaftlichen Runde statt: Er schrieb ein zehnteiliges Theaterstück namens *Hamlet* und führte es mit Freunden im Keller einer Bar auf. Über seinen Freund Hernando Viñes gelangte er in Kontakt mit dem Dirigenten Willem Mengelberg, der für *El Retablo de Maese Pedro* von Manuel de Falla noch einen Regisseur suchte. Buñuel machte einen Vorschlag, der die Inszenierung betraf und wurde kurz darauf für alle Aufführungen verpflichtet.²⁴ Paris entfachte in Buñuel die Liebe zum Kino, er verbrachte viel Zeit damit, sich Filme anzusehen und als Kritiker der *Cahiers d'Art* über sie zu schreiben. Es war Fritz Lang, insbesondere dessen Film *Der Müde Tod*, der den Spanier endgültig auf den Gedanken brachte, selbst Filme zu machen.²⁵ Inspiriert meldete er sich bei einer Schauspielschule von dem französischen Regisseur Jean Epstein an, der in den 1920ern zu den populärsten Filmemachern Frankreichs zählte. Er bat Epstein, bei seinen Dreharbeiten zusehen zu dürfen und bekam dadurch erste Arbeitsmöglichkeiten in der Filmbranche, beispielsweise 1926 als Assistent bei Epsteins *Mauprat* und 1928 als zweiter Assistent in Abel Gances *La Chute de la maison Usher*.²⁶ Als er jedoch mit Abel Gance, der schon während des ersten Weltkrieges

²² ebd.

²³ Luis Buñuel, 2004: 112

²⁴ vgl. Luis Buñuel, 2004: 124

²⁵ vgl. Luis Buñuel, 2004: 127

²⁶ vgl. Luis Buñuel, 1994: 15

Spielfilme gedreht und mit dem Historienfilm *Napoléon* 1927 bewiesen hatte, dass er sensationelle Filmtechniken beherrschte, enger zusammenarbeiten sollte als vereinbart, lehnte Buñuel den Auftrag ab und wurde kurzerhand entlassen. Er wollte nichts mit Gance zu tun haben, weil er ihn als „schwülstig“ empfand.²⁷ Epstein warnte Buñuel vor den Surrealisten, an die er ihn erinnerte.²⁸ Zu dieser Zeit kannte Buñuel nur einzelne Skandale, im Interview mit Pérez Turrent und Colina erzählt er von einer Ohrfeige für die Schriftstellerin Madame Rachilde, nachdem sie bei ihrer Buchvorstellung provokant fragte: „Und die Surrealisten sagen nichts?“²⁹ Nachdem er zwischen 1925 und 1929 wieder häufiger in Spanien war und den Kontakt zu Freunden wie Lorca und Dalí aufrecht hielt, wurde er 1928 von der Residenz nach Madrid eingeladen, um über das Avantgardekino zu sprechen. Er war einer der wenigen Spanier, die sich im Bereich Kino auskannten. Deswegen bekam er das Angebot vom Goya-Komitee von Saragossa, eine Biographie über den berühmten Maler anlässlich seines 100. Todestages zu drehen. Das Projekt kam aus Geldmangel nie zustande, obwohl Buñuel bereits ein Drehbuch verfasst hatte.³⁰ Sein zweites Filmdrehbuch schrieb er aus Kurzgeschichten seines Freundes Ramón Gómez de la Serna, doch erst als Dalí ihn nach Figueras einlud, entstand das erste Buch, das auch verwirklicht wurde: *Un chien andalou*. Buñuel wurde klar, dass es schwierig werden würde für den Film, der kaum eine wirkliche Handlung hatte, Sponsoren zu finden. Daher überzeugte er seine Mutter, den Film zu finanzieren und drehte sein Erstlingswerk mit einem kleinem Team, das unter anderem aus dem Kameramann Albert Duverger bestand, innerhalb von 14 Tagen im Atelier von Billancourt und in Le Havre. Dalí war am Set nur als Statist beteiligt, weswegen der Film in erster Linie Buñuels Schaffen zuzuschreiben ist.³¹ Zu diesem Zeitpunkt gehörte er noch nicht der Surrealistengruppe an, wurde aber wegen *Un chien andalou* aufgenommen. In seinen Memoiren sagt er:

*„Surrealismus war eine Art Appell an Leute, die ohne einander zu kennen, eine instinctive und irrationale Ausdrucksform benutzten. [...] Wir waren schon Surrealisten, bevor man uns so etikettierte.“*³²

Bald danach lernte er Man Ray kennen, der nach einem Film suchte, der gemeinsam mit seinem eigenem Werk *Les mystères du château de dés* aufgeführt werden konnte.

²⁷ Luis Buñuel, 2004: 129

²⁸ Luis Buñuel, 2004: 130

²⁹ Luis Buñuel, 1994: 17

³⁰ vgl. Luis Buñuel, 2004: 144 ff.

³¹ vgl. Luis Buñuel, 2004: 148

³² Luis Buñuel, 2004: 150

Er und Louis Aragon, ein Mitbegründer des Surrealismus, sahen *Un chien andalou* und waren sehr angetan. So lernte er im Café Cyrano die Maler Max Ernst, René Magritte, Yves Tanguy und Jean Arp, die Schriftsteller André Breton und Tristan Tzara sowie die Dichter Paul Éluard, René Char, Pierre Unik und Maxime Alexandre kennen, die alle Teil der Surrealistengruppe waren. Die Bedeutung dieser Begegnungen unterstreicht folgendes Zitat von Buñuel:

„[...] die Begegnung mit der Gruppe war das entscheidende Ereignis meines Lebens.“

33

Die Surrealisten nahmen ihn auf und unterstützten ihn. Die Uraufführung des Debüts fand im Pariser *Studio des Ursulines* am 6. Juni 1929 statt, die deutsche Erstaufführung folgte erst über dreißig Jahre später, am 15. März 1963. Jean-Placide Maclair vom *Studio 28* kaufte den Film, welcher acht Monate im Programm lief.³⁴ Buñuel wurde rund vierzig mal angezeigt, Zuschauer gingen zudem zur Polizei, um ein Verbot von *Un chien andalou* zu erreichen. Da er, ohne weiter darüber nachzudenken, das Drehbuch zur Veröffentlichung an die Filmzeitschrift *Revue de cinéma* weiterreichte, geriet er in einen massiven Gewissenskonflikt³⁵: Die Surrealisten fanden den kommerziellen Erfolg des Debüts verdächtig und beschuldigten Buñuel, er würde eine bürgerliche Zeitung unterstützen anstatt der belgischen *Variétés*, wo ein Bericht über die Gruppe publiziert werden sollte. Da die *Revue de cinéma* auf Bitten von Buñuel nicht von der Veröffentlichung absah, schrieb jener Protestbriefe und für die *Variétés* einen Prolog, in dem er sein Werk als einen „öffentlichen Aufruf zum Mord“ bezeichnete. Diese Anekdote verdeutlicht, dass neben der poetischen und revolutionären Ebene des Surrealismus auch die moralische eine große Rolle spielte.³⁶ „[...] Angezogen von einer bestimmten Vorstellung von Revolution“ bestand die Gruppe aus Bürgern, die aus guten Verhältnissen stammten und sich gegen Bürger auflehnten. Sie hatten eine Entschiedenheit des moralischen Anspruchs inne. Diese Moral sei stringent, vorbehaltlos, aggressiv sowie scharfsichtig und widerspräche der herrschenden.³⁷ Anerkannte Werte wurden abgelehnt, sie stütze sich auf andere Kriterien:

33 Luis Buñuel, 2004: 151

34 vgl. Luis Buñuel, 2004: 155

35 vgl. Luis Buñuel, 2004: 156

36 ebd.

37 vgl. Luis Buñuel, 2004: 154

*„Sie propagierte die Leidenschaft, Mystifikation, die Beleidigung, das Hohngelächter, den Ruf aus den Tiefen. [...] die Moral war anspruchsvoller und gefährlicher, aber auch fester und kohärenter, dichter als die andere.“*³⁸

In seinen Memoiren beschreibt er weiterhin:

*Der Surrealismus „erschien ihnen lange Zeit als das wirksamste Mittel, um die soziale Ungleichheit, die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, den verdummenden Zugriff der Religion, den plumpen kolonialistischen Militarismus zu entlarven und die geheimen, widerwärtigen Triebfedern des zu stürzenden Systems aufzudecken. [...] Das eigentliche Ziel des Surrealismus war nicht, eine literarische Bewegung ins Leben zu rufen, auch keine neue Malerei, nicht einmal eine neue Philosophie, sondern die Gesellschaft hochgehen zu lassen, das Leben zu ändern.“*³⁹

Um seinen persönlichen Bezug zur Strömung näher zu erklären, wird ein Auszug aus Buñuels Brief vom 1. Oktober 1928 an seinen Freund Pepín Bello zitiert, der die schmale Gratwanderung zwischen Surrealismus und reiner Idiotie aufzeigt:

„Der Surrealismus macht nichts anderes, als die herkömmliche Realität mit jeder Art von geheimen Symbolen, fremden Leben zu beseelen, die auf dem Grund unseres Unterbewusstseins schlummern, und die von der Intelligenz, dem guten Geschmack, der beschissenen poetischen Tradition vollkommen unterdrückt worden sind. Deshalb ist er so lebendig, so nahe den ursprünglichen Quellen des Lebens der Wilden und des Kindes. Es ist eine authentische Realität ohne Deformationen a posteriori. [...] Wir müssen mit unserer ganzen Verachtung und Wut gegen die traditionelle Dichtung ankämpfen: von Homer und Goethe über Góngora - das widerwärtigste Untier, das je eine Mutter geboren - bis zu den kärglichen Entladungen unserer heutigen Dichterlein.“

40

Weiterhin erklärt Buñuel in seinen Memoiren:

*„Dieser (sic) amour fou zum Traum, diese Lust zu träumen - frei von jeglichem Versuch, die Träume auch zu deuten -, gehört zu den tiefsitzenden Neigungen, die mich zum Surrealismus gebracht haben.“*⁴¹

38 Luis Buñuel, 2004: 154

39 Luis Buñuel, 2004: 112

40 Luis Buñuel, 1994: 17

41 Luis Buñuel, 2004: 132

Der Surrealismus beinhaltete und behandelte demnach drei grundlegende Affinitäten Buñuels: Die Erkundung des Unterbewusstseins, das Vertreten einer eigenen Moral und der aktive Kampf gegen bestehende Traditionen und Werte. Immer wieder tauchen diese Topoi in seinem Werk auf, auch die Kombination aus allen drei ist ein Merkmal der Filme des Spaniers.

Nach *Un chien andalou* war es zunächst schwierig für Buñuel, an dessen Erfolg anzuknüpfen. Aus finanziellen Gründen verzichtete er auf das Kino.⁴² Im Dezember 1929 lernte er Charles und Marie-Laure de Noailles kennen, ein adliges Ehepaar, dem sein Debüt außerordentlich gut gefallen hatte und nahm deren Finanzierungsangebot an. So entstand *L'âge d'or*, der erste Skandalfilm des Spaniers, dessen Drehbuch viele einzelne Gags beinhaltete. Das erwähnte Propagieren einer eigenen Moral findet sich hier wieder und steht im Kontrast zu den Werten der Kirche und der Staatsgewalt. Im Dezember 1930 lief der Film sechs Tage lang im Studio 28, bis der ausgelöste Skandal ein Zensurverbot nach sich zog. Buñuel erinnert sich:

*„Dann begann die rechte Presse gegen den Film zu wüten, und die Camelots du Roi und die Jeunesses Patriotiques überfielen das Kino, zerschlitzten die Bilder der surrealistischen Ausstellung im Foyer, warfen Bomben gegen die Leinwand und demolierten die Stühle.“*⁴³

Der Film blieb 50 Jahre lang verboten, erst 1981 kam er in Frankreich wieder in die Kinos.⁴⁴

2.4 USA und Spanien (1931-1936)

Noch im Dezember 1930 reiste Luis Buñuel nach Hollywood, weil er ein Angebot vom Europa-Generaldirektor von Metro-Goldwyn-Mayer erhielt. Er sollte in den USA sechs Monate lang zusehen, wie man Filme dreht.⁴⁵ Er lernte unter anderem Charlie Chaplin kennen, der sein *supervisor* war.⁴⁶ Für sämtliche Bereiche der Kinoarbeit hatte er eine Zulassung bekommen, er weigerte sich jedoch nach einem Vorfall mit Greta Garbo, die ihn aus dem Studio verwies, weil sie ihn nicht kannte und er kein Wort Englisch sprach. Er kündigte ein paar Monate später, in denen er beispielsweise mit Sergei Eisenstein,

⁴² vgl. Luis Buñuel, 2004: 164

⁴³ Luis Buñuel, 2004: 169

⁴⁴ ebd.

⁴⁵ vgl. Luis Buñuel, 2004: 183

⁴⁶ vgl. Luis Buñuel, 2004: 185

Jacques Feyder und Josef von Sternberg Bekanntschaft schloss und machte sich im April 1931 auf die Heimreise nach Madrid, kurz bevor König Alfons XIII. am 14.4.1931 informell abdankte und die Zweite spanische Republik, die *Segunda República*, ausgerufen wurde.⁴⁷ Das Regierungsbündnis bestand aus linksrepublikanischen Parteien und den Sozialisten des PSOE, der *Partido Socialista Obrero Español*.⁴⁸ Buñuel reiste kurz darauf wieder nach Frankreich und lebte bis 1934 in Paris. Dort arbeitete er für Paramount an der Synchronisation von amerikanischen Filmen.⁴⁹ An den Aktivitäten der surrealistischen Gruppe nahm er bis 1932 teil.⁵⁰ Viele der Mitglieder wandten sich der kommunistischen Partei zu, mit der Buñuel zwar stark sympathisierte, sie aber niemals beitrat. Er kommentierte seine Distanzierung, die sich jedoch nicht auf die freundschaftlichen Beziehungen auswirkte:

„Abgesehen von den politischen Streitereien trug auch eine Schwäche der Surrealisten für einen gewissen eleganten Snobismus zu meiner Entfremdung von der Gruppe bei.“

51

Außerdem warf er der Gruppe im Interview mit André Bazin und Jacques Doniol-Valcroze eine totale Trennung zwischen Leben und Kunst vor, „*genau das, was die Surrealisten so energisch kritisiert hatten.*“⁵²

Danach zog er zurück nach Spanien, wo er auch seinen dritten Film *Las Hurdes* drehte.⁵³ Der Dokumentarfilm behandelt die gleichnamige verlassene Berggegend in Extremadura. Mit nur 20.000 Peseten, die er von seinem anarchistischen Freund Ramon Acín bekam, erschuf er ein weiteres Werk, das verboten werden sollte. Der Film sei nicht im Auftrag der spanischen Regierung gedreht worden und zeige Spanien in einer nicht akzeptierbaren Weise.⁵⁴ Dies sollte nicht das letzte mal gewesen sein, dass Buñuel mit den zensurpolitischen Maßnahmen seines Heimatlandes konfrontiert wurde. Später in dieser Arbeit wird auf diese näher eingegangen. Wegen dieser Probleme versuchte sich Buñuel ab 1934, mittlerweile verheiratet mit der Französin Jeanne Buñuel, als Produzent in Madrid, dabei gingen vier Arbeiten hervor, die alle bis auf den

47 vgl. Luis Buñuel, 2004: 197

48 vgl. Luis Buñuel, 2004: 195

49 vgl. Luis Buñuel, 2004: 198

50 vgl. Luis Buñuel, 2004: 199

51 Luis Buñuel, 2004: 200

52 Luis Buñuel, 1994: 35

53 vgl. Luis Buñuel, 2004: 201

54 Luis Buñuel, 1994: 35

dritten kommerziell erfolgreich waren: *Don Quintín el Amargao* (1935), *La hija de Juan Simón* (1935), *¿Quién me quiere a mí?* (1936) und *¡Centinela Alerta!* (1937).⁵⁵

2.5 Der Spanische Bürgerkrieg, im Exil (1936-1946)

Resultierend aus den reformbedingten Aufständen und Spannungen begann im Juli 1936 der spanische Bürgerkrieg. Luis Buñuel war allein in Madrid, während seine Frau Jeanne und sein Sohn Jean Luis in Paris lebten. In seinen Memoiren erklärt er, dass er Mühe gehabt hätte, diese Revolution zu begreifen.⁵⁶ Die Realität gewordene Vorstellung der Umstürze schockierte ihn immens, vor allem der Tod seines Freundes Federico Garcia Lorca, den er als Mensch und Freund über alles schätzte.⁵⁷ Die Spaltung Spaniens in Republikaner und Nationalisten sollte eine große Bedeutung für die Geschichte des Landes haben. Die blutigen Auseinandersetzungen dauerten bis April 1939 an. Daraus ging die Diktatur unter Francisco Franco hervor, die die zweite Republik ablöste und bis zu dessen Tod im Jahre 1975 anhielt. Buñuel wurde im September 1936 vom Außenminister der alten Republik nach Paris geschickt, um dort dem neuen Botschafter zur Verfügung zu stehen und blieb bis zum Kriegsende dort.⁵⁸ Seine Beschäftigung befasste sich offiziell damit, republikanische Propagandafilme zu erfassen, doch seine eigentliche Aufgabe war die Beschaffung und Verbreitung von Informationen als Propagandaleiter. Er erinnert sich folgendermaßen:

*„Wir lebten inmitten von Geheimnissen, Intrigen und undurchschaubaren Pressionen. Stündlich wurden wir über den Verlauf des Krieges informiert.“*⁵⁹

Unzufrieden mit seiner Arbeit suchte Buñuel nach neuen Möglichkeiten, seine Familie zu versorgen. Er reiste samt Frau und Kind nach Hollywood, wo Filme über den Bürgerkrieg in Spanien gemacht wurden, um dort möglicherweise als *technical* oder *historical advisor* arbeiten zu können.⁶⁰ Seine Beziehungen zu den Filmschaffenden ermöglichten ihm schnell einen Arbeitsplatz, den er jedoch sofort aufgeben musste, weil sich der amerikanische Produzentenverband dagegen entschied, weitere Filme über den Bürgerkrieg zu drehen. Perspektiv- und mittellos zog er nach New York und traf dort

⁵⁵ vgl. Luis Buñuel, 2004: 206 ff.

⁵⁶ vgl. Luis Buñuel, 2004: 217

⁵⁷ vgl. Luis Buñuel, 2004: 228

⁵⁸ Luis Buñuel, 2004: 231

⁵⁹ Luis Buñuel, 2004: 241

⁶⁰ vgl. Luis Buñuel, 2004: 257

auf Iris Barry, die direkte Verbindungen zum Museum of Modern Art hatte. Bald darauf arbeitete Buñuel dort als *Chief Editor* und wählte antinationalistische Propagandafilme aus.⁶¹ Als Dalí sein Buch *Das geheime Leben von Salvador Dalí* veröffentlichte, wurde über ein Jahr hinweg hinter seinem Rücken seine Entlassung geplant, weil er dort wegen *Un chien andalou* als Atheist bezeichnet wurde.⁶² Die Filmzeitschrift *Motion Picture Herald* brachte die Affäre an die Öffentlichkeit, Buñuel kündigte von selbst. Erneut zog er für zwei Jahre nach Hollywood, um dort an spanischen Fassungen zu arbeiten.⁶³

2.6 Im Exil: Mexiko (1946-1965)

Zufällig kam Luis Buñuel 1945 nach Mexiko und lernte den Produzenten Óscar Dancigers kennen.⁶⁴ 1946 machte *Gran Casino* den Anfang für die in filmischer Hinsicht produktivste Zeit des Spaniers, der 1949 die mexikanische Staatsbürgerschaft erhielt.⁶⁵ Im Zeitraum von 1946 bis 1964 drehte er insgesamt zwanzig Filme, teilweise bis zu drei pro Jahr. Die Dreharbeiten mussten aufgrund der finanziellen Mittel schnell vorangehen, weswegen Buñuel durchschnittlich nur achtzehn bis vierundzwanzig Tagen für einen Spielfilm benötigte. Er erinnert sich:

„Ich mußte von meiner Arbeit leben und eine Familie ernähren; so habe ich Filme von sehr unterschiedlicher Qualität gedreht.“⁶⁶

1940 war der zweite Sohn Rafael in New York zur Welt gekommen, die Familie war geschlossen nach Mexiko gezogen und bekam Visa ausgestellt.⁶⁷ Trotz zweier berühmter Protagonisten konnte Buñuels erster abendfüllender Spielfilm *Gran Casino* nur mäßigen Erfolg verbuchen. Das Resultat waren zweieinhalb arbeitslose Jahre.⁶⁸ Er erhielt 1949 von Dancigers eine zweite Chance und *El Gran Calavera* wurde ein großer Erfolg.⁶⁹ Das Duo drehte noch sieben weitere Produktionen, als nächstes im März 1950 *Los Olvidados*, der in Cannes mit dem Preis der internationalen Filmkritik, *FIPRESCI*,

61 vgl. Luis Buñuel, 2004: 262

62 Luis Buñuel, 2004: 264

63 ebd.

64 Luis Buñuel, 2004: :274

65 Luis Buñuel, 2004: 287

66 ebd.

67 vgl. Luis Buñuel, 2004: 286

68 vgl. Luis Buñuel, 2004: 288

69 vgl. Luis Buñuel, 2004: 289

und dem Preis für die beste Regie ausgezeichnet wurde.⁷⁰ In Mexiko hingegen blieb das Werk, das sich mit der Jugendkriminalität in Mexiko in sehr realistischer Art und Weise auseinandersetzt und dessen Szenarium auf den Archivbeständen der Kriminalpolizei basiert, zunächst „*nur vier Tage auf dem Spielplan und rief sofort die heftigsten Reaktionen hervor.*“⁷¹ Verbände hätten seine sofortige Ausweisung verlangt, die Presse griff den Film an. Auch die Zuschauer empfanden die Darstellung Mexikos als eine Zumutung, bis auf die Intellektuellen, die ihn hoch schätzten.⁷² Der Erfolg in Cannes wirkte sich jedoch positiv aus, so dass der Film noch einmal für zwei Monate in einem anderen Kino lief.⁷³ Im selben Jahr drehte Buñuel *Susana*, einen weitaus gewöhnlicheren Film. 1951 realisierte er drei Projekte: *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor* und *Subida al cielo*. Die mexikanischen Produktionen zeichnen sich durch den entscheidenden Einfluss von Determination, Zufall und Naturgewalt aus, dem der Mensch ausgeliefert ist. Leben sind bestimmt, Irrtum und Verblendung verhindern das Glück. Laut Gerhard Midding geht es in diesen Werken um „*die Entwurzelung, das Deplatziertsein*“ sowie der „*Sehnsucht nach der verlorenen Heimat*“⁷⁴. Häufig sind Gefängnisse symbolische Andeutungen für Isolation und das Eingesperrtsein. Danach folgte 1953 der neorealistische, aber auch melodramatische Film *El Bruto*, 1954 verwirklichte Buñuel eine von zwei Arbeiten, die amerikanische Geldgeber hatten: *Robinson Crusoe*. Letzterer wurde genauso wie *Él* (1953) und *Abismos de pasión* (1954) von Óscar Dancigers produziert. 1954 kamen noch *La Ilusión viaja en tranvía* und *El río y la muerte* in die Kinos. Der letztgenannte Film handelt unter anderem von der Unbekümmertheit der Mexikaner, was den Tod betrifft.⁷⁵ Buñuel kommentierte:

„*Der Film handelt vom sogenannten ‚leichten Tod‘, dem Tod ‚à la mexicaine‘. [...] das Leben zählt gering, der Tod gar nicht.*“⁷⁶

Nach *Ensayo de un crimen* (1955) nahm Buñuel wieder Kontakt mit Europa auf. Es entstanden zwei Filme in französischer Sprache, die italienisch-französische Kooperation *Cela s'appelle l'aurore* und die französisch-mexikanische Produktion *La mort en ce jardin*.⁷⁷ Für Gerhard Midding seien die in fiktiven lateinamerikanischen oder mediterr-

⁷⁰ vgl. Deutsche Kinemathek, 2008: 99

⁷¹ ebd.

⁷² vgl. Luis Buñuel, 2004: 292

⁷³ vgl. Luis Buñuel, 2004: 293

⁷⁴ Deutsche Kinemathek, 2008: 23

⁷⁵ vgl. Luis Buñuel, 2004: 296 ff.

⁷⁶ Deutsche Kinemathek, 2008: 120

⁷⁷ vgl. Luis Buñuel, 2004: 304 ff.

nen Diktaturen spielenden Koproduktionen als Parabeln auf Franco-Spanien lesbar.⁷⁸ Anschließend gewann er mit *Nazarín* in Cannes den neu eingeführten *Prix International* und drehte damit einen weiteren Film, der sich kritisch mit dem Christentum und der Kirche auseinandersetzt. Scheiternde, geistliche Protagonisten findet man in Buñuels Werken immer wieder, beispielsweise in seinem nach *Nazarín* erschienenen Film *Viridiana*, der 1961 als Gewinner der goldenen Palme einen Skandal verursachte, der mit dem von *L'Âge d'Or* vergleichbar ist, und *Simon del desierto* (1965), seinem letzten mexikanischen Film.⁷⁹ Der Fall *Viridiana* erhält in dieser Arbeit eine zweifache nähere Betrachtung: Einmal im Unterkapitel *Zensuren, Verbote und der Fall Viridiana* (4.1.5) und ein zweites Mal in analytischer Hinsicht im gleichnamigen Kapitel 4.2. In der Zwischenzeit drehte er eine weitere französisch-mexikanische Koproduktion mit dem Titel *La fièvre monte à El Pao* (1960) und die zweite amerikanische Produktion *La joven* (1960), die allerdings in Mexiko gefilmt wurde. Für den Dreh von *Viridiana* war Buñuel erstmals seit vierundzwanzig Jahren für eine längere Zeitspanne zurück in Spanien. Entscheidend ist hierbei die Motivation, die wie ein Statement in Richtung der republikanischen Exilspanier wirkt, welche seine Rückkehr nach Spanien als verräterisch und Franco-affin beurteilten. Durch den Produzenten Gustavo Alatríste hatte Buñuel freie Hand, was bedeutete, dass er das Drehbuch ohne Konditionen selbst verfassen konnte, nur die Zensur musste es überstehen. Er kommentierte retrospektiv:

*„Viridiana ist nach L'Âge d'Or der Film, der meiner Auffassung von Kino am nächsten kommt. Diese beiden Filme habe ich mit dem größten Gefühl von Freiheit gedreht. Ich bin von Mexiko nach Spanien zurückgekehrt, weil ich hier viel freier arbeiten konnte. In dieser neugewonnenen Freiheit habe ich Viridiana gemacht.“*⁸⁰

Anzumerken ist, dass Buñuel von 1959 bis 1962 jährlich im Wettbewerb von Cannes vertreten war, was die angesprochene hohe Produktivität seiner Exilphase unterstreicht. Ein weiterer Wettbewerbsbeitrag wurde von Alatríste produziert und in Mexiko gedreht: *El ángel exterminador*, für den Buñuel im Jahre 1962 erneut den *FIPRESCI*-Preis in Cannes erhielt. Dieser Film weist ein weiteres Merkmal auf, das in seinem Œuvre in verschiedenster Ausführung Wiederholung findet: Die Darstellung einer „*unerklärliche[n] Unmöglichkeit, eine ganz einfache Lust zu befriedigen*“, wie es in seinen Memoiren heißt.⁸¹

⁷⁸ vgl. Deutsche Kinemathek, 2008: 25 f.

⁷⁹ vgl. Luis Buñuel, 2004: 342 ff.

⁸⁰ Luis Buñuel, 1994: 54

⁸¹ Luis Buñuel, 2004: 352

2.7 Frankreich und Mexiko (1965-1983)

Luis Buñuels rege Präsenz in der internationalen Filmszene durch die Festivalsauszeichnungen brachte ihm viele Angebote ein. Ein entscheidendes Aufeinandertreffen ereignete sich 1963, als er den französischen Produzenten Serge Silberman kennenlernte.⁸² So kam die Verfilmung von Octave Mirbeaus *Le journal d'une femme de chambre* (1964) zustande, die den Beginn einer langjährigen Zusammenarbeit mit Silberman markierte. Insgesamt vier weitere seiner sechs Spätwerke entstammen dieser Kollaboration: *La voie lactée* (1969), *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), *Le fantôme de la liberté* (1974) und sein letzter Spielfilm *Cet obscur objet du désir* (1977). Seinen Wohnsitz wechselte der Spanier allerdings nicht, sondern blieb für das Drehbuchschreiben und die Dreharbeiten in Frankreich bzw. Spanien.⁸³ 1967 gewann er mit *Belle de Jour* den Goldenen Löwen beim Filmfestival in Venedig. Ein sehr repräsentativer Buñueelfilm, der den Masochismus der jungen Séverine, gespielt von Catherine Deneuve, porträtiert. Nach *Nazarin* verfilmte er zudem 1970 Benito Pérez Galdós Roman *Tristana*, den er in Madrid und Toledo drehte. Für *Le charme discret de la bourgeoisie* erhielt er 1972 den Oscar für den besten fremdsprachigen Film. Er fasst Teile seines Spätwerks folgendermaßen zusammen:

„Wenn ich heute daran zurückdenke, kommt es mir vor, als bildeten Die Milchstraße, Der Diskrete Charme der Bourgeoisie und Das Gespenst der Freiheit, die alle drei nach Originalstoffen entstanden sind, eine Art Trilogie oder besser ein Triptychon, wie es sie im Mittelalter gab. Dieselben Themen kehren in allen drei Filmen wieder und gelegentlich sogar dieselben Sätze. Sie sprechen von der Suche nach der Wahrheit [...], vom Zufall, von der persönlichen Moral, vom Geheimnis, das respektiert werden muß.“

84

Luis Buñuels Chronologie reichte vom spanischen Mittelalter über den Surrealismus der 1920er Jahre bis hin zu den Exiljahren in Mexiko und den USA aufgrund Francos Diktatur. Er trug mit seiner beispiellosen Kreativität und Innovativität zur Erweiterung eines künstlerischen Horizonts bei, dessen Anspruch und Einfluss für die Kunst und den Alltag von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit ist. Am 29.07.1983 verschied er in seiner Wahlheimatstadt Mexiko-City im Alter von 83 Jahren.

82 vgl. Luis Buñuel, 2004: 354

83 vgl. Luis Buñuel, 2004: 358 ff.

84 Luis Buñuel, 2004: 370 ff.

3 Provokation im Film

Kreative Einfälle bringen einen Teil der Menschheit dazu, sich künstlerisch zu äußern und sich künstlerisch äußern zu wollen. Egal ob in der Musik, der Literatur, der Bildenden oder Darstellenden Kunst: Das Ausdrücken von Emotionen ist der Kern eines jeden Künstlers. Natürlich gibt es aufgrund verschiedener Herangehensweisen, Techniken und Ausführungen grundlegende Unterschiede in der Beschaffenheit der erzeugten Werke und jede Ausdrucksform produziert in ihrer jeweiligen, für sie kennzeichnenden Methodik ein anderes Resultat. Dabei legen die Wahrnehmung und Verarbeitung von Sinneseindrücken den Grundstein für die Rezeption eines Werkes, im Falle des Tonfilms seit spätestens 1927 durch das Sehen von bewegten Bildern und das gleichzeitige Hören von Mono- bzw. Dialogen, Atmosphäre und gegebenenfalls Musik. Eine Zahl an Künstlern hat es sich neben der Wiedergabe ihrer eigenen Weltsicht zur Aufgabe gemacht, Situationen kritisch zu beleuchten und ungewöhnliche Standpunkte, sei es in religiöser, soziologischer, politischer oder sonstiger Hinsicht, zu vertreten. Diese Arbeit beschäftigt sich im Speziellen mit Luis Buñuel, im Generellen mit dem Begriff *Provokation*. Um eine Vergleichsbasis für Buñuels Art der Provokation zu schaffen, soll dieses Kapitel in ergänzender Weise fungieren. Da Buñuel hauptsächlich religions- sowie gesellschaftskritische Aspekte in seinen Filmen thematisierte, wird nach dem Definieren des Begriffes *Skandalfilm* ein Einblick in die Historie provokanter Filme gewährt, deren Skandale sich aufgrund kontroverser Debatten über die Thematiken Sexualität, Gewalt und Politik ereigneten.

3.1 Definition des Begriffes *Skandalfilm*

Zunächst sollte sich einer Definition des Begriffes *Skandalfilm* angenähert werden, da er im Folgenden als zentraler Leitfaden eingesetzt wird. Ein Skandal ist laut Duden ein „*Geschehnis, das Anstoß und Aufsehen erregt*“⁸⁵. Das deutsche Wort leitet sich etymologisch vom griechischen Wort *σκάνδαλον* (*skándalon*) ab, das übersetzt „*Anstoß, Verführung*“ bedeutet.⁸⁶ Das Kompositum aus den beiden Substantiven *Skandal* und *Film* ist daher semantisch gesehen ein Film, der einen Skandal auslöst. Da es sich bei Reaktionen auf bestimmte Reize immer um eine subjektive Erfahrung handelt, ist es

⁸⁵ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Skandal>, aufgerufen am 22.07.2015

⁸⁶ <http://www.dwds.de/?qu=Skandal>, aufgerufen am 22.07.2015

schwierig, in absoluter Weise vom Wort *skandalös* zu sprechen. Wenn jedoch die Reaktionen bestimmter Gruppierungen in ähnlich empörender Resonanz ausfallen, ist die Verwendung insofern brauchbar, dass ein Konsens in der Rezeption dieser Gruppierungen vorliegt. Dabei muss es sich nicht um einen Konsens in der allgemeinen Rezeption eines Filmes handeln, meist zeichnet sich eher eine polarisierende Wirkung des Werkes ab, über die kontrovers debattiert wird. Es handelt sich zusammenfassend bei einem Skandalfilm um ein aufsehenerregendes Werk, das durch Form und/oder Inhalt gegen Konventionen verstößt, die sich aus gesetzlichen, kulturellen oder gesellschaftlichen Hintergründen etabliert haben.

3.2 Skandalfilme

Trotz seiner überschaubaren Geschichte hat der Film eine ausgeprägte Vergangenheit als skandalträchtiges Medium. Dies liegt vermutlich daran, dass es sich als provozierendes Mittel durch größte Anschaulichkeit auszeichnet und im Gegensatz zur Literatur Handlungen zeigen und im Gegensatz zum Theater eine weit realistischere Wirkung erzielen kann. Der Tod eines Theaterschauspielers auf der Bühne wirkt beispielsweise niemals echt, im Film expandieren die Grenzen des Möglichen immer mehr. Doch nicht nur die Ausdrucksform ist hierfür entscheidend, sondern auch die Tatsache, dass sich Menschen in einem abgeschlossenen und abgedunkelten Raum zusammenfinden, um für die Dauer des Films, zur selben Zeit, im selbem Tempo, die selben Bilder vor Augen geführt zu bekommen. Ein Kinobesuch kann hypnotisch wirken und ist durch den Einsatz audiovisueller Mittel aufwühlender als ein Kammerspiel im Theater. Unmittelbare Diskussionen nach Filmende sind seit Anbeginn der Filmgeschichte immer wieder eskaliert, wodurch der Skandal in Einzelfällen die logische Konsequenz war. Denn der Skandal ist in erster Linie ein verlässliches Zeichen für eine starke Meinungsspaltung über die Aufsehen erregenden Werke. Anhand von Stefan Volks zusammengestellter Übersicht in *Skandalfilme, Cineastische Aufreger gestern und heute* sowie eigenen Beispielen wird die eben definierte Art von Spielfilmen thematisiert. Dabei wird der Text in die Bereiche Sexualität, Gewalt und Tod, sowie Politik gegliedert.

3.2.1 Sexualität

Der erste Filmskandal ereignete sich noch im 19. Jahrhundert: 1896 stellten die Schauspieler May Irwin und John Rice unter Regie von William Heise vor laufender Kamera ein inniges Schmusen nach, während sich ihre Gesichter berührten. Die Reaktionen

auf *The Kiss* lassen sich gut an folgendem Zitat von Herbert S. Stone, dem Herausgeber der Chicagoer Literaturzeitschrift *The Chap Book* in der Ausgabe vom 15. Juni 1896 nachvollziehen:

*„Bei so etwas sollte die Polizei einschreiten! [...] Keiner der beiden Beteiligten ist körperlich attraktiv, und der Anblick, wie sie sich gegenseitig ausgiebig an ihren Lippen weideten, war kaum auszuhalten... Auf gewaltige Maße vergrößert und dreimal wiederholt ist das schlechthin widerwärtig. Miss Irwin scheint auch die letzten zarten Überbleibsel ihres weiblichen Reizes verloren zu haben, und in ihrer betonten Obszönität ist die Darbietung nahezu unzüchtig.“*⁸⁷

Diese Empörung resultierte nur durch das Benutzen einer Kamera, denn die Schauspieler hatten dieselbe Geste bereits mehrfach auf der Bühne präsentiert, ohne dass sich jemand beschwert hatte. Dadurch, dass je nach Einstellung auf der Leinwand Menschen beliebig groß gezeigt werden können, befasste sich Stones Empörung mit einer für viele „nahezu unzüchtig“ empfundenen Darbietung, die den Kunstgedanken stark mit einer oberflächlichen Ästhetik verbindet. Überhaupt hätten sich laut Stefan Volk viele Filmskandale an der Darstellung von Sexualität entzündet.⁸⁸ Aus dem, was als skandalös empfunden wurde, ließe sich auch ein Wandel der geltenden gesellschaftlichen Sexualmoral ablesen. Skandalträchtige Bilder hätten sich im Laufe der Geschichte grundlegend geändert, doch umso mehr würden sich die Vorwürfe der Kritiker ähneln.⁸⁹ 1933 sorgte der tschechoslowakisch-österreichische Film *Ekstase* von Gustav Machatý für Aufsehen, in dem die Schauspielerin Hedwig Kiesler, später als Hedy Lamarr bekannt, nackt im See badet. 1951 war die *„Aufregung um DIE SÜNDERIN [...] so nachhaltig, dass der Film in der Ausstellung «Skandale in Deutschland nach 1945» im Haus der Geschichte in Bonn 2007/08 zu den zwanzig größten Skandalen der deutschen Nachkriegsgeschichte“* als einziger Film *„gezählt wurde.“*⁹⁰ Willi Forsts Film zeigte Hildegard Knefs nackte Brust für einen kurzen Moment, doch vor allem ihre laszive Darstellung einer Prostituierten, die am Ende Suizid begeht und davor Sterbehilfe für ihren Geliebten leistet, brachte ihm die Bezeichnung *„Schundfilm“*⁹¹ ein. Er löste vor allem bei den kirchlichen Vertretern einen derartigen Skandal aus, dass diese auf der Straße für ein Verbot demonstrierten. Die katholische Filmkritik schrieb 1963:

⁸⁷ Stefan Volk, 2011: 9

⁸⁸ vgl. http://www.skandalfilm.net/?page_id=19, aufgerufen am 22.07.2015

⁸⁹ vgl. ebd.

⁹⁰ Stefan Volk, 2011: 10

⁹¹ Jürgen Kniep, 2010: 60 f.

In so verlogener Zubereitung muß ein derartiger Stoff auch dann anstößig wirken, wenn die Regie auf den lasziven Anstrich einiger Szenen verzichtet hätte. Abzulehnen wegen hinnehmender Darstellung der Prostitution und der Tötung auf Verlangen sowie der romantischen Verklärung des Selbstmordes.“⁹²

1963 war Ingmar Bergmans *Tystnaden* Zentrum einer Kontroverse, die sich auf eine allgemeine Zensurdebatte ausweitete und einen der größten Skandale der 1960er auslöste. Grund waren die als anstößig empfundenen Szenen, die den Liebesakt eines Paares, den sexuellen Verkehr Gunnel Lindbloms Figur mit einem fremden Mann, sowie die Masturbation von Ingrid Thulins Charakter beinhalten. Der evangelische Landesbischof von Oldeburg Gerhard Jacobi resümierte 1964:

„Die Vorführung eines solchen Films und den Ansturm auf diesen Film kann ich nur als ein Anzeichen eines sittlichen Niedergangs ansehen, der weite Teile unseres Volkes ergriffen hat. Unser Volk wird durch den Film in neuem und erschreckendem Ausmaß demoralisiert.“⁹³

Ein Skandal kann vor allem durch polarisierende Meinungen entstehen. Gerade die Liberalisierung der individuellen Sexualität ist bis heute ein gesellschaftlich heiß diskutiertes Thema. Deswegen lösten viele Filme, die sich mit dem Thema Homosexualität auseinandersetzten, eine massive Empörung aus. Volk stellte fest:

„Schon damals aber war es nicht allein die nackte Haut, die für Aufregung sorgte, sondern vor allem auch der Bruch mit traditionellen Rollenmustern, den diese Nacktheit symbolisierte.“⁹⁴

Führten im Laufe der Geschichte Filme wie Richard Oswalds *Anders als die Andern* (1919) oder Wolfgang Petersens *Die Konsequenz* (1977) noch zu gesellschaftlichen Aussagen, dass Homosexuelle zu positiv dargestellt werden würden, gab es 1992 bei Erscheinen von Paul Verhoevens *Basis Instinct* Proteste seitens der amerikanischen Homosexuellen-Interessenverbände wegen der provokanten Darstellung von Bisexualität.⁹⁵ Skandale brachen also wegen grundsätzlich verschiedener Ansichten und Sensibilitäten aus. Der Kampf um die Gleichberechtigung der Geschlechter sowie um die Freiheit der sexuellen Ausrichtung brachte viele Debatten, Demonstrationen und Anfeindungen mit sich. Das Konfliktpotential erhöhte sich aber trotz der immer expliziteren

⁹² Klaus Brüne (Hg.), 1963: 419

⁹³ http://www.skandalfilm.net/?page_id=75, aufgerufen am 22.07.2015

⁹⁴ Stefan Volk, 2011: 10

⁹⁵ vgl. Stefan Volk, 2011: 10 f.

Inszenierung nicht, da in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein europäischer Toleranzwandel stattfand, der zwar nicht den Skandal ausschloss, aber für dessen Ausbruch eine Steigerung der Verstöße gegen moralische Grundsätze erforderte. Durch die Darstellung tabuisierter Inhalte bis hin zu echtem Sex vor der Kamera, reihten sich nicht pornographische Werke seither in dieser Kategorie der Skandalfilme ein und fanden erst kürzlich mit Lars von Triers *Nymphomaniac* (2014) in der ungekürzten Fassung einen weiteren Vertreter. Sexdarstellungen Minderjähriger in Larry Clarks *Kids* (1995) wurden dabei heftigst diskutiert, auch Clarks 2002 bei den Filmfestspielen in Venedig uraufgeführter Film *Ken Park* beinhalteten explizite Sex- sowie Inzestszenen, die einen Skandal auslösten. Weitere Filme mit echten Sexpraktiken der Darsteller sind auszugsweise: *Caligula* (1980), *Intimacy* (2001), *Brown Bunny* (2003), *9 Songs* (2005), *Shortbus* (2006) sowie der deutsche Kurzfilm *Hotel Desire* (2011).

3.2.2 Gewalt und Tod

Neben den Provokationen durch das Darstellen von Intimitäten oder der Forderung nach Geltung sowie Gleichberechtigung in der Sexualität, sorgen bis heute immer wieder Gewaltszenarien für Skandale in der Filmwelt. Dabei muss es nicht nur um den Menschen gehen, denn für Aufnahmen getötete Tiere skandalisierten bestimmte Werke ebenso. Im realistisch sowie dokumentarisch anmutenden *Cannibal Holocaust* (1980) von Ruggero Deodato wurden Pferde vor laufender Kamera getötet.⁹⁶ Der Kannibalenfilm ist in Deutschland seit 1982 auf dem Index.⁹⁷ In den letzten Jahren hat sich zudem eine Sparte von *Hardcore*-Filmen entwickelt, die aufgrund ihrer extremen Grausamkeit Kultstatus genießen, aber keine substanzielle Kritik, Aussage oder Forderung enthalten. Die Inhalte dieser Filme greifen auf die zuvor erwähnte Methodik der expliziten Darstellung von Tabubrüchen zurück, wobei jedoch nicht immer Konventionen aufgebrochen werden, sondern die Verstörung des Publikums fokussiert wird. Diese Filme erwecken den fraglichen Anschein, in einem Art Wettstreit um die Boshaftigkeit der Inhalte zu stehen und verlieren sich in ihrer Ironisierung aufgrund einer Geschmacklosigkeit, die durch Verwendung fantastischer, übertriebener Gewalt eher auf entschiedene Ablehnung stößt, als einen Skandal auszulösen. Das Bedienen der Sensations- und Schaulust steht daher bei Filmen wie Tom Six' *The Human Centipede* (2009) im Vordergrund, wofür heutzutage andere Maßstäbe der Perversion und Gewalt nötig sind, um sich von einer gewöhnlichen Darbietung abzuheben. Ein Ausnahmebeispiel ist der

96 vgl. http://www.memorialartgallery.art.museum/in_visible_culture/Issue_7/Issue_7_Jauregui.pdf, aufgerufen am 22.07.2015

97 vgl. <http://www.schnittberichte.com/svds.php?Page=Beschlagnahmen>, aufgerufen am 22.07.2015

serbische Thriller *Srpski Film* (2010) von Srdjan Spasojević: Das Machwerk äußert seine Kritik am politischen System Serbiens so unterschwellig, dass sie vom Zuschauer wegen des Übermaßes an realistischer Gewalt- und Sexszenen kaum wahrgenommen werden kann. Spasojevićs Debüt zeigt im Gegensatz zu erwähnten Horror/*Splatter*-Filmen keine fantastische Gewalt: Die Aufdringlichkeit bestimmter Gewaltbilder überschreitet die gesunde Grenze menschlicher Vorstellungskraft, weswegen sie von den meisten Zuschauern empört abgelehnt wird. Der Unterschied liegt darin, dass *Srpski Film* Tatsachen und Wahrheiten menschlicher Abgründe, die als Traumata des Balkankrieges zu verstehen sind, in einer noch nie zuvor da gewesenen Intensität behandelt und daher nicht übertrieben, sondern in seinem Verstörungspotential beängstigend ist. Der Skandal resultierte nicht aus dieser zu subtilen Verarbeitung, sondern aus dem nüchternen Realismus der Inszenierung, die beispielsweise die Vergewaltigung eines Neugeborenen zeigt. Bei der Veröffentlichung kam es zu einem weltweiten Skandal, der in seiner Aufregung zu den heftigsten der gesamten Filmgeschichte zählt. Die hierzulande verbotene, ungekürzte Fassung wurde für eine Freigabe um dreizehn Minuten geschnitten.⁹⁸ Das realistische, neun Minuten andauernde Darstellen einer Vergewaltigung war ebenso ein Grund für den Skandal um Gaspar Noés *Irreversible* (2002), der 200 Kritiker bei der Pressevorführung auf den Filmfestspielen von Cannes das Kino verlassen ließ, während drei in Ohnmacht fielen. Der rückwärts ablaufende Film beginnt nach einer Achterbahn-artigen Kamerafahrt mit einem brutalen Rachemord, der ebenso wie die Vergewaltigungsszene in sehr expliziter Weise inszeniert ist. Der Film greift außerdem absichtlich die Physis des Zuschauers an: Die erste halbe Stunde ist mit einer 28 Hz tiefen Frequenz unterlegt, die beim Menschen Übelkeit und Schwindelgefühl auslöst.⁹⁹

3.2.3 Politik am Beispiel von *Salò o le 120 giornate di Sodoma*

Heikle Filme wurden oft mit einer präzisen Agenda produziert. Auch spielt die persönliche, aber auch politische Einstellung eines einzelnen Filmemachers oder einer kleinen Gruppe wie beispielsweise der Surrealisten, Nouvelle Vague oder Dogma 95-Strömung, die sich durch Manifeste eigene Systeme erschufen, eine große Rolle im Zusammenhang mit der inhaltlichen Provokation eines Skandals. Die politische Ebene in der Geschichte des Skandalfilms wird im Folgenden anhand einer kurzen Abhandlung über Pier Paolo Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) dargestellt, der

⁹⁸ <http://www.schnittberichte.com/svds.php?Page=Fassung&ID=9314>, aufgerufen am 22.07.2015

⁹⁹ http://www.imdb.com/title/tt0290673/trivia?ref_=tt_trv_trv, aufgerufen am 22.07.2015

nicht ausschließlich politische Intentionen trägt und folglich nur in unvollständiger Weise besprochen werden kann.

Grundsätzlich handelt Pasolinis Film von „vier faschistischen Libertins, die die vollkommene Macht über eine Gruppe attraktiver, junger Gefangener beiderlei Geschlechts“ haben und diese „allen möglichen sexuellen Foltern und Demütigungen“ unterwerfen. „Diese formal nüchternen Szenen werden vom Regisseur ohne jede erotische Spannung inszeniert.“¹⁰⁰ In erster Linie ist das Werk ein Porträt von Macht und ein Gedankenexperiment davon, was Macht mit/aus der menschlichen Seele machen kann. Der Verleih *United Artists* entfernte das Wort *Salò* aus dem deutschen Titel, was zur Folge hatte, dass der Film in Deutschland weniger durch die aufgezeigten Perversionen der faschistischen Gewaltherrschaft und mehr durch die Perversionen sexueller Natur mit großer Erregung aufgenommen wurde.¹⁰¹ *Salò* bezieht sich auf die gleichnamige *de facto*-Hauptstadt der kurzlebigen Italienischen Sozialrepublik (*Repubblica Sociale Italiana*), die vom 23. September 1943 infolge der Besatzung durch das Deutsche Reich bis zu dessen Kapitulation als Satellitenstaat bestand. Der faschistische Einparteiensstaat, geführt von Staatsoberhaupt, Regierungschef und zugleich Außenminister Benito Mussolini, zeichnete sich durch eine noch radikalere und kompromisslosere Politik als jene des faschistischen Italiens vor dem Jahre 1943 aus und fiel durch besonders harte, repressive Verfolgung aller Regimegegner auf, die zum Teil im Triester Konzentrationslager *Risiera di San Sabba* getötet wurden. Es gab keine Verfassung, das Regime wurde ausschließlich von der Exekutive geführt.¹⁰² Pasolini verfilmte Marquis de Sades Episodenroman *Les 120 Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage* (1785) und verlagerte dabei den Handlungsort nach *Salò*, um die zu „tiefster sexueller Perversion getriebene Machtbesessenheit als Metapher für den Faschismus“ zu verwenden.¹⁰³ Ein weiterer Kritikpunkt richtete sich an die zunehmende Unterordnung der Gesellschaft im Sinne einer Konsumkultur, begründet durch das kapitalistische System. Den Konsumzwang drückt er im Film durch eine Szene aus, in der eine junge Frau auf Befehl Exkrementen verspeisen muss. Der Italiener äußerte sich zum Film:

„Was die Künstler machen müssen - und die Kritiker verteidigen und alle Demokraten in einem entschlossenen Kampf von unten unterstützen müssen -, sind Werke, die so

100 Steven Jay Schneider (Hg.), 2004: 600

101 vgl. <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2003/05/07/a0164>, aufgerufen am 22.07.2015

102 Wolfgang Schieder, 2010: 100 ff.

103 Steven Jay Schneider (Hg.), 2004: 600

extremistisch sind, dass sie selbst noch für die aufgeschlossenen Ansichten der neuen Macht(-haber) inakzeptabel sind.“¹⁰⁴

Der deutsche Schriftsteller Klaus Theweleit zitiert Maria Antonietta Macciocchi, die Pasolini als Schnittstelle der „*drei großen Protestbewegungen gegen die Macht des Staats*“ ansah: „*Der politischen, der sexuellen und der mystischen.*“¹⁰⁵ Mitte der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts seien Pasolinis Hoffnungen in allen drei Bereichen zerstört gewesen.¹⁰⁶ So entstand sein letztes Werk vor seiner Ermordung am 2. November 1975, das die Gemüter in Deutschland spaltete. In 35 Städten wurden dessen Aufführungen verboten. Die Ergebnisse verschiedener Anklageprozesse seien laut Dietrich Kuhlbrodt so unterschiedlich gewesen, wie die Meinungen, die in der Presse über den Film veröffentlicht wurden.¹⁰⁷ Die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) zählte zu den Befürwortern des Films und gab ihn noch im November gegen Schnittauflagen frei. Damit stellt *Salò o le 120 giornate di Sodoma* den Inbegriff eines Filmskandals dar und hat bis heute seine Wirkung nicht verloren.

104 Wojciech Kuczok, 2008: 10

105 Klaus Theweleit, 2003: 150

106 vgl. ebd.

107 vgl. <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2003/05/07/a0164>, aufgerufen am 22.07.2015

4 Buñuels Provokation

Wie im vorherigen Kapitel beschrieben, eignet sich Film sehr gut als skandalöses Mittel in enormer Weise, da im Gegensatz zur Literatur eine empörende Handlung anschaulich gemacht wird und im Gegensatz zur Kunst ein provokanter Zustand beweglich und lebhaft gemacht werden kann. Luis Buñuel beschrieb das Medium, das er gewählt hatte, wie folgt:

*„Der Film ist eine wunderbare und gefährliche Waffe, wenn er von einem freien Geist gehandhabt wird. Er ist das beste Instrument, um die Welt der Träume, der Emotionen, des Instinkts auszudrücken.“*¹⁰⁸

Der Freigeist erklärte zudem in einem Interview mit Andre Bazin im Jahre 1954:

*„Der Film eröffnet uns, bereits durch seine Technik, ein kleines Fenster auf die Verlängerung der Realität.“*¹⁰⁹

Buñuel war als Surrealist immer daran interessiert, impulsive und non-kausale Filme zu drehen, die die Realität in Frage stellten und bestehende Normen nicht nur hinterfragten, sondern regelrecht auseinandernahmen. Der *„freie Geist“* ist eine Voraussetzung für die Benutzung dieser *„gefährlichen Waffe“*, gleichzeitig ist diese für den Regisseur die geeignetste Ausdrucksform, Unterbewusstes wie Träume und instinktives Verhalten mit bewussten Gefühlen zu verbinden und diese in einer oft kollidierenden und surrealistischen Mischform darzustellen. Diese *„Verlängerung der Realität“* ist ein Schwerpunkt in Buñuels Schaffen. Obszöne Vorstellungen verschiedener Charaktere in seinen Filmen gewinnen dadurch an Realität und lösen in geschickter Art und Weise absichtlich eine Empörung bei Teilen des Publikums aus. Zu verstören, zu provozieren, waren sicherlich Ziele von Buñuel und am Beispiel von *Le Fantôme de la Liberté* wird dies deutlich: Das Spätwerk wurde durchwegs positiv rezensiert, was den Spanier sehr verärgerte. Erst als Kritiker aus New York einige Wochen später den Film verrissen, „fand er sein Lächeln wieder.“¹¹⁰ Der Spanier war verurteilende Resonanz gewohnt, nicht selten wurden seine Filme verboten oder zensiert.

¹⁰⁸ Deutsche Kinemathek, 2008: 15

¹⁰⁹ Deutsche Kinemathek, 2008: 38

¹¹⁰ Deutsche Kinemathek, 2008: 42

*„Für die Surrealisten, die sich nicht als Terroristen, als bewaffnete Aktivisten betrachteten, war die Hauptwaffe im Kampf gegen die ihnen verhaßte Gesellschaft der Skandal.“*¹¹¹

Dieser Leitsatz fasst die provokativen Absichten Buñuels treffend zusammen. Selbst hätte er niemals eine Waffe gegen jemanden gerichtet, wie er erklärt:

*„Es ist nun mal so, daß bei mir, wie bei den meisten Menschen, zwischen Vorstellung und Realität ein tiefer Graben klafft. Ich bin kein Mann der Tat, kein Bombenwerfer, ich bin es nie gewesen und wäre unfähig, es denen gleichzutun, denen ich mich manchmal so nahe fühlte.“*¹¹²

Zwei weitere Zitate aus seinen Memoiren gewähren einen noch tieferen Einblick in Buñuels Charakter, welcher entscheidend für die Leitfrage dieser Arbeit ist:

*„Dazu kam bei mir noch ein gewisser negativer, destruktiver Instinkt, den ich immer viel stärker verspürt habe als alle kreativen Neigungen. Die Vorstellung, ein Museum anzustecken, hat für mich zum Beispiel immer einen größeren Reiz gehabt, als die Eröffnung eines Kulturzentrums oder die Einweihung eines Krankenhauses.“*¹¹³

*Die „Symbolik des Terrorismus [...] hat mich immer angezogen. Ich meine den totalen Terrorismus, der auf die Zerstörung jeder Gesellschaft zielt, der ganzen menschlichen Rasse.“*¹¹⁴

Buñuel hatte klare Vorstellungen, die er aber strikt von der Realität trennen konnte. Im Medium Film fand er die Möglichkeit, seine surrealistischen Denkweisen und Assoziationen auszudrücken, sein „destruktiver Instinkt“ erschuf in seinem Œuvre Inhalte, die durch die Affinität zum Terrorismus deutlich provozierend wirkten. Die künstlerische Freiheit gestattete ihm den Tabubruch, es gab keine strafrechtlichen Konsequenzen für Provokationen in der Expression. Buñuel selbst wusste:

*„Die Einbildungskraft kann sich alles erlauben, bis zum bitteren Ende.“*¹¹⁵

Ist es der perfekte Umstand einer gewissen Verantwortungslosigkeit gepaart mit dem Wunsch, etwas zu verändern, der Buñuel dazu trieb, immer wieder gegen feststehende Axiome sowie gesellschaftliche und spirituelle Normen anzukämpfen? Im Folgenden

¹¹¹ Luis Buñuel, 2004: 153

¹¹² Luis Buñuel, 2004: 181

¹¹³ Luis Buñuel, 2004: 154

¹¹⁴ Luis Buñuel, 2004: 181

¹¹⁵ Luis Buñuel, 1994: 40

wird näher auf die Provokation in Luis Buñuels Gesamtwerk eingegangen. Anschließend soll der Film *Viridiana* aus dem Jahre 1961 einen weiteren Eindruck verschaffen. Abschließend wird die Perspektive auf die besprochenen Provokationen aus heutiger Sicht eingenommen, um einen zeitlichen Rahmen zu bilden.

4.1 Provokation in Luis Buñuels Gesamtwerk

Luis Buñuels Filmographie umfasst wie eingangs dieser Arbeit ausführlich beschrieben mehr als dreißig Werke, die in einem Zeitraum von 1929 und 1977 in sehr unterschiedlichen Kontexten entstanden sind und dennoch immer wieder für Aufsehen gesorgt haben. Mit seinen beiden ersten Werken, zu deren Entstehung auch Salvador Dalí beigetragen hat, *Un chien andalou* (1929) und *L'Âge d' Or* (1930) wurde er zu einem der wichtigsten Vertreter der surrealistischen Strömung, wenn nicht sogar zum bis dato einflussreichsten im cineastischen Bereich. Surrealist zu sein bedeutete, zu provozieren und jene beiden Werke legten dafür den Grundstein in Buñuels Karriere. Doch inwiefern sind die Filme des Spaniers provokant, wer fühlt sich dabei provoziert und welche Motivation mag Buñuel hierfür gehabt haben? Um den Antworten auf diese Fragen näher zu kommen, werden folgende thematische Gliederungen vorgenommen: Nach einem Überblick über die inhaltlichen, dramaturgischen sowie filmischen Mittel Buñuels werden die provokativen Aspekte in antiklerikal und anti-bourgeois sowie normenangreifend unterteilt. Das letzte Unterkapitel beschäftigt sich mit der Zensurpolitik und dem rechtlichen Einzelfall des Skandalfilms *Viridiana*.

4.1.1 Inhaltliche, dramatische und filmische Mittel

Grundsätzlich war Luis Buñuel kein Freund von Interpretationsfragen bezüglich der Symbolik in seinen Filmen. Entsprechend selten ging er in Interviews auf die Bitten ein, zur Entschlüsselung dieser beizutragen. Zwei Zitate bestätigen dies:

*„Die Kritiker wollen aus meinen Filmen immer Dinge herauslesen, die es in ihnen gar nicht gibt.“*¹¹⁶

*„Anstatt sich die Bilder zu erklären, sollte man versuchen, sie so zu akzeptieren wie sie sind. Stoßen sie mich ab, lasse ich mich von ihnen bewegen, ziehen sie mich an? Das müsste genügen.“*¹¹⁷

¹¹⁶ Luis Buñuel, 1994: 53

¹¹⁷ Luis Buñuel, 1994: 25

Eine Interpretation reduziert häufig den Gehalt einer Intention und da Buñuel ein „*Filmmacher der Impulse*“¹¹⁸ war, lenken absolute Interpretationsversuche oft genug von dem eigentlich wichtigen Kern ab: Das Erleben eines Filmes im Kino zu ermöglichen und dabei eine gewaltige Wirkungskraft zu erzielen. Es ging Buñuel viel mehr darum, im Kopf des Zuschauers zu wühlen, als ihm eine Nachricht zu übermitteln, selbst wenn eine Intention ankommen sollte. Interessant ist hierbei, dass er mit filmischen Mitteln durchaus darauf abzielt, den Zuschauer zum aktiven Mitdenken anzuregen. Seine Bilder punkten mit einer trügerischen Lesbarkeit, dennoch bleiben sie oft rätselhaft und düpierten somit die Erwartungen des interessierten Zuschauers. Kausale Zusammenhänge werden suggeriert, um dann in überraschender Weise vollkommen widersprüchlich zu erscheinen. Schon im Erstlingswerk *Un chien andalou* (1929) wendet Buñuel verschiedene Mittel an, um den Zuschauer verstört aus dem Kinosaal zu schicken. Inspiriert von Buster Keaton sind viele Szenen als Gags angelegt, doch es folgen weder Pointen, noch dramaturgisch sinnvolle Übergänge. Ganz im Sinne der *écriture automatique*-Methodik gelangten keine Erinnerungen in das Drehbuch von Salvador Dalí und Buñuel, nur assoziierte Einfälle, die im Ganzen einen Traum widerspiegeln und durch den Einsatz von Tropen auf semantischer Ebene sehr ausdrucksstark sind. Der viel beschriebene Rasiermesser-Schnitt durch das Auge einer Frau im Match Cut mit dem Mond, der von einer vorbeiziehenden Wolke scheinbar ebenso durchschnitten wird, ist ein sehr evidentes Beispiel für Buñuels Kreativität und Innovativität. Bis heute hat die 86 Jahre alte Sequenz an ihrer Wirkung nichts verloren (siehe Abbildung 1¹¹⁹).



Abbildung 1: *Un chien andalou* (1929)

118 Deutsche Kinemathek, 2008: 21

119 <https://users.dma.ucla.edu/~thisisthat/Johanna/images/Andalou1.jpg>, aufgerufen am 22.07.2015

Gerhard Midding beschreibt in seinem Essay „Die Realität des Imaginären“ Elemente in Buñuels Filmen als eine Paarung des Unvereinbaren, Unangemessenen, die zu einem Vorstellungskontrast führe, der das Augenscheinliche, Vertraute deplatziert.¹²⁰ Diese Art der Provokation ist ohne Zweifel gewollt, viel zu eindeutig zieht sich ein roter Faden durch die Filmographie des Spaniers. In *Le Fantôme de la Liberté* (1974) vereinen sich einige sehr exemplarische Methoden, die zum Einen nicht nur den ahnungslosen Zuschauer verwirren, sondern zum Anderen keine gewöhnliche Betrachtung zulassen. Anhand dieses Werkes werden die inhaltlichen, dramaturgischen sowie filmischen Mittel Buñuels unter anderem näher beschreiben. Geht man von einem klassischen Erzählmuster aus, folgt nach dem Interessewecken des Zuschauers meist eine Intensivierung oder zumindest eine Betonung des Konflikts. Buñuel hingegen wechselt im Film von einem Konflikt zum nächsten und kehrt dabei nur in Ausnahmen auf den vorherigen zurück. Es werden narrative Versprechen gemacht, die den Zuschauer anlocken, um ihn gleich darauf ins Leere laufen zu lassen: Ein Mann geht zum befreundeten Arzt und bekommt auf unschöne Art und Weise Krebs diagnostiziert, Zynismus verleiht dem Geschehen eine arg befremdliche Note. Der Zuschauer fühlt empathisch mit dem Patienten mit und will wissen, ob jener zu Hause angekommen die Diagnose mit seiner Frau teilen wird. Anstatt einer Konfrontation ertönt das Telefon, das gemeinsame Kind sei aus der Schule verschwunden. Das Paar fährt in die Schule und das Unbegreifliche sowie Widersprüchliche an Buñuels Einfällen entfaltet seine volle Kraft: Das gesuchte Mädchen ist anwesend, es redet sogar mit seinen Eltern, während diese überprüfen, ob sie wirklich verschwunden ist. Dieser Gag, der keinerlei Logik besitzt, wird konsequent fortgeführt, der Zuschauer kann während der Szene unmöglich einen narrativen Sinn erkennen, weil er anschließend ohne Pause zum nächsten Plotpoint gelangt, ohne dass sich ein zurückgreifender Bezug ergibt. Weder werden die Krebs-Diagnose noch das angeblich verschwundene Kind weiter thematisiert. Buñuel kommentierte zum Film:

„Es besteht eine Art diskontinuierlicher Kontinuität.“¹²¹

Im Grunde ist *Le Fantôme de la Liberté* eine Ansammlung von Plotpoints, die inhaltlich nichts miteinander zu tun haben und trotzdem in beeindruckender Weise ineinander übergehen. Dabei spielen weder die Zeit, noch der Ort eine Rolle. Es wird innerhalb von wenigen Minuten im fließenden Übergang von napoleonischen Truppen, die in einer Kirche feiernd Sakrilege begehen, auf einen Pädophilen am Spielplatz gewechselt,

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Luis Buñuel, 1994: 70

der zwei Kindern Fotos von vermeintlichen Intimitäten schenkt. Dass es sich hierbei nur um Bilder von Gebäuden handelt, wird erst im nächsten Handlungsstrang offenbart. Diese *Handlung* besteht allerdings aus einzelnen Geschichten, die auf unbestimmte Art und Weise in Verbindung stehen, wobei die Kamera recht willkürlich folgt und den Zufall als „große[n] Meister aller Dinge“¹²² aufgreift. Das Aufeinandertreffen verschiedener Schicksale in einem abgelegenen Hotel ist ein Art Höhepunkt des Films, der die Eskalation förmlich sucht. Die von Midding beschriebene „*Paarung des Unvereinbaren, Unangemessenen*“ zeigt sich in den dazugehörigen Sequenzen am deutlichsten: Ein Mann namens Bernance ist Gastgeber einer kleinen Versammlung von Hotelgästen. Im Zimmer befinden sich seine Begleiterin, eine Krankenschwester, ein Jugendlicher, der mit seiner Großmutter in einem Verhältnis steht, ein paar Mönche und er selbst. Buñuel lässt mit „*glühender Neutralität*“¹²³, wie Thierry Jousse seinen Stil bezeichnet, gesellschaftliche sowie geschmackliche Gegensätze miteinander kollidieren. Bernance zieht sich, während die Geistlichen über die Werte der Heiligkeit sprechen und Jungfrauen vergleichen, in einem Nebenzimmer eine andere Hose an, deren hinterer Teil absichtlich weggeschnitten ist, sodass sein Gesäß herausragt. Er kommt mit seiner ebenfalls umgekleideten Begleitung ins Zimmer zurück, lässt sich von dieser mit einer Peitsche auf die offene Stelle schlagen und gibt masochistische Äußerungen von sich. Alle Gäste verlassen erzürnt das Hotelzimmer. Der Jugendliche geht zu seiner Großmutter und schläft mit ihr. Buñuel inszeniert akribisch, zeigt die Erschütterung der gesamten Versammlung (siehe Abbildung 2).



Abbildung 2: *Le Fantôme de la Liberté* (1974)

122 Deutsche Kinemathek, 2008: 173

123 Deutsche Kinemathek, 2008: 37

Buñuels Bilder offenbaren im Allgemeinen die Realität in all ihrer vermeintlichen Widersprüchlichkeit, bieten aufgrund der hohen Dichte an Übersichtlichkeit eine perfekte Einsicht in die Welt, die er erschafft bzw. abbildet. Die wenigen Schatten und die hohe Anschaulichkeit verbergen nichts, Szenen erscheinen zugänglich. Der Filmkritiker Wolf Donner meinte 1972:

*„Was dabei besonders verwirrt: alles Phantastische, Verwunderliche, Skurrile wird ganz einfach, ganz selbstverständlich gezeigt.“*¹²⁴

Midding vergleicht die Handlungen mit einem *„Sprengstoff unterm Mantel eines traditionellen Erzählstils“*¹²⁵. Wie anfangs angedeutet bewirkt diese Art des Drehbuchschreibens und dieser Inszenierungsstil eine trügerische Lesbarkeit, die in kaum einem seiner Filme konventionell verständlich bleibt. Frieda Grafe schrieb 1969 in der Zeitschrift *Filmkritik*:

*„Buñuel redet eine Sprache, deren Wörter man kennt. Nur die Sätze sind ungewöhnlich.“*¹²⁶

Grafe beschreibt hiermit sehr treffend die Verhältnismäßigkeit von Inhalt und Setting. Es ist keine phantastische Welt, die man in seinen Filmen betritt, sondern es handelt sich stets um eine Zusammensetzung aus vollkommener Normalität und dem Anormalen sowie Absurden, was man nicht erwartet. Buñuel lässt dem Zuschauer zudem kaum Zeit, unbegreifliche Szenen zu verarbeiten, weil sie ständig aufs neue intensiviert oder von ähnlich verstörenden Szenen abgelöst werden. Die Dialoge sind häufig auf einem bildungssprachlichen Niveau und können trotzdem in höchstem Maße vulgär werden.

Auf technischer Ebene verwendet Buñuel bevorzugt bewegte Einstellungen wie langsame Fahrten oder Schwenks. In einem Interview mit der Madrider Filmzeitschrift *Griffith* aus dem Jahre 1965 erklärt er:

*„Unbedingt nötig ist, daß die Kamera stets beweglich bleibt - ohne daß man es bemerken soll -, weil ich an die hypnotische Kraft des dynamischen Bildes glaube. Ich nenne das: den Zuschauer einschläfern.“*¹²⁷

¹²⁴ <http://www.zeit.de/1972/01/abstrus-aber-ganz-normal>, aufgerufen am 22.07.2015

¹²⁵ Deutsche Kinemathek, 2008: 37

¹²⁶ http://filmmuseum.at/kinoprogramm/produktion/la_voie_lactee_die_milchstrasse_1969, aufgerufen am 22.07.2015

¹²⁷ Luis Buñuel, 1994: 80

Das Kino war für Buñuel ein magischer Ort, an dem man für ein paar Stunden aus der Realität gerissen wurde. Der abgedunkelte Raum mit dem Fokus auf der beleuchteten Leinwand empfand er als hypnotisch.¹²⁸ Diese psychologische Grundstimmung wollte er durch eben angesprochene filmische Mittel ausweiten. Seine *amour fou* für Träume und das Surreale, war zudem ein omnipräsentes Topos in seinem Werk. Eine schwülstige Ästhetik hingegen, wie beispielsweise eines Abel Gances, lehnte er ab. Die Schönheit der Bilder war ihm unbedeutend, weswegen zum Einen keine bildliche Eleganz wie bei Luchino Visconti oder Ingmar Bergman im Vordergrund stand und zum Anderen surrealistische Ideen in sehr realistischer Form umgesetzt wurden. Dieses Bewusstsein hatte Buñuel schon 1930 bei seiner Arbeit zu seinem zweiten Film *L'Âge d'Or*, bei dem Salvador Dalí eine ausgesprochene ästhetisierende Linie einschlagen wollte, was zu einem Streit zwischen den beiden führte.¹²⁹ Bei den Dreharbeiten zu *Nazarin* (1959) richtete Kameramann Gabriel Figueroa ein Bild vom Vulkan Popocatepetl idyllisch ein, Buñuel drehte die Kamera schlichtweg in die andere Richtung, um vier Ziegen und einen kahlen Hügel zu filmen.¹³⁰ Zu einem Kritiker, der bei einem seiner Werke die Schönheit einer Szene untermalte, sagte er:

*„Es geht mir nicht darum, schöne Bilder zu produzieren. Wenn Sie das Bild als schön empfinden, dann war das nicht in erster Linie meine Intention.“*¹³¹

Auch die Produktionskosten hielt er immer so niedrig wie möglich:

*„Mein Ideal ist, eine Geschichte mit vier oder fünf Personen zu erzählen. Ich habe nie daran gedacht, eine teure Geschichte zu machen.“*¹³²

In seinen Filmen spielen daher die Charaktere meistens die größte Rolle. Der von Midding beschriebene *„traditionelle Erzählstil“* äußert sich hierbei in einer Affinität zum Theater und zu einer Dynamik klassischer Dramen. Dadurch, dass Buñuel mit einzigartigen Einfällen neue Methoden des Erzählens anwandte, ist dennoch kein wiederkehrendes Muster in all seinen Filmen erkennbar, eher die Herangehensweise an bestimmte Thematiken. Der Realismus war für ihn wichtig, selbst wenn das in Anbetracht der vielen absurden Sequenzen widersprüchlich erscheinen mag. Doch genau diese Absurdität ist für Buñuel realistisch bzw. soll zum Denken anregen. Sein surrealistischer Ansatz verleiht seinen Filmen zudem eine ähnlich anmutende Wirkung wie ein

128 vgl. Luis Buñuel, 2004: 99

129 vgl. Luis Buñuel, 1994: 28

130 vgl. Deutsche Kinemathek, 2008: 24

131 Luis Buñuel, 1994: 48

132 Luis Buñuel, 1994: 80

Traum: Verworrene Assoziationen aus dem Unterbewusstsein, die ohne Anfang und oft ohne Ende die Realität verarbeiten. Interessant ist hierbei, dass Buñuel das letzte Bild einer Szene und das erste der folgenden genau aufeinander abstimmt, als ein Kontinuum der Objekte, Gesten und Situationen. Mit *Le charme discret de la bourgeoisie* aus dem Jahre 1972 gelingt dem Spanier ein Kunstwerk, das jenes Kontinuum bis zum Ende aufrecht erhält und dessen verschiedene Handlungsebenen verschiedene Realitätsebenen ergeben. Die überraschende Wirkung beim Zuschauer ist groß, womöglich verliert er sogar den Bezug zum Inhalt, weil die vielen manipulativen Spielchen verwirren: Eine Abendgesellschaft wird aus verschiedensten Gründen davon abgehalten, zu dinieren. Einzelne dieser Gesellschaft haben absurde Träume, die nicht filmisch gekennzeichnet sind, beispielsweise durch eine Überblendung, eine leichte Unschärfe bzw. Vignette oder einer Dramatisierung durch Licht oder Musik, sondern einen parallelen, integrierten Anschein erwecken, der schlagartig vernichtet wird, weil man den Schlafenden erwachen sieht. Um diese Farce noch zu verstärken, arbeitet Buñuel mit einer Traum im Traum-Erzählstruktur, lässt das Leben der Figuren von ihnen selbst gespielt als Theaterstück aufführen und sämtliche chronologischen Notizen verfallen. Weder in *Le charme discret de la bourgeoisie* noch in beispielsweise *Belle de Jour* aus dem Jahre 1967 ist daher eine eindeutige Zuordnung der Realitätsebenen möglich und das sowohl während der Sequenzen als auch teilweise nach Ende der beiden Filme. Diese eingesetzten Mittel animieren den Zuschauer zwar zum aktiven Mitdenken, können ihn aber auch derartig irritieren, dass er mit Unverständnis oder Empörung reagiert, sich provoziert fühlt, weil narrative Versprechungen nicht eingehalten werden oder ihn die Irreführung hilflos zurücklässt. Deswegen ist es wichtig anzumerken, dass es im Sinne Buñuels ist, dass nicht alle Zuschauer der Handlung sofort folgen können, weil eine geschlossene Handlung per se nebensächlich ist. Im Kontrast dazu sind die Tabubrüche bzw. Absurditäten umso auffälliger und für jeden ersichtlich, weil die Ausführung zum Einen „selbstverständlich“ erscheint, wie Wolf Donner beschreibt, und zum Anderen mit einer klaren filmischen Ansage versehen ist: Mit mindestens einer Nahen (Kameraeinstellung) oder gar einem Close Up werden diejenigen Momente aufgenommen, die einen provokativen Charakter besitzen, so dass keine zwei Meinungen entstehen, ob diese im Film wirklich geschehen sind. Das bedeutet, dass Buñuel Szenen, die als Verstöße gegen die Moral oder als blasphemisch empfunden werden, zwar durch die Kameraführung und den Schnitt betont, der Inhalt dieser aber dennoch nicht emotionalisiert wird. Folglich sind es keine Emotionen, die Buñuel fokussiert, sondern absichtliche Taten. In Komödien oder Satiren werden häufig aus Tollpatschigkeit oder Versehen Gegenstände von Wert zerstört oder blasphemisch anmutende Momente evoziert, wobei den Tätern häufig nicht bewusst ist, was sie anstellen. Buñuel hingegen

lässt den Zuschauer eine unbezweifelbare Absichtlichkeit der Agierenden feststellen, die niemals bereut wird. Dies bedeutet, dass neben der intensiven Beschäftigung mit dem Unterbewussten in Form von beispielsweise Träumen, das Bewusstsein der Charaktere eine große Rolle spielt. Seine Figuren agieren oft mit einer Selbstverständlichkeit, die das Individuelle jedes Einzelnen betont. Diese sehr unkonventionelle Charakterzeichnung ist eine der größten Stärken Buñuels: Er bindet repräsentative Charaktere nicht an eine determinierte Rolle, sondern überlässt ihnen eine grundsätzliche Freiheit der Gedanken und Sehnsüchte. Gerade in seinen mexikanischen Melodramen kollidieren diese aber mit Naturgewalten oder Zufällen, die die Leben determinieren. Buñuel arbeitet mit einem „*Hang zum acte gratuit, dem Willkürakt, der den Surrealisten so teuer war [...]*“¹³³, wie Midding beschreibt. Als Beispiel hierfür dient der engstirnige Patriarch in *Una mujer sin amor* (1952), der sich ohne Grund zu einem gütigen Vater verwandelt. Neben dieser Willkürlichkeit bilden überkommene Obsessionen oder Perversionen einen großen Bestandteil seiner Filme. Ein instinktives, triebgesteuertes Verhalten der Protagonisten überwiegt einem rationalen deutlich in der Darstellung. So schafft Buñuel zwielichtige Figuren, die selten eine Identifikationsmöglichkeit bieten. Daher fehlt oft eine emotionale Bindung, was ein Wechselbad der Gefühle in Bezug auf die Protagonisten zur Folge hat. Séverine in *Belle de Jour*, gespielt von Catherine Deneuve, arbeitet tagsüber heimlich als Prostituierte und ist ansonsten fest in einem wohlhabenden Leben verankert. Ihre Tagträume beinhalten masochistische Vorstellungen, welche gerade für Zuschauerinnen irritierend sein könnten. Fernando Rey spielt in *Viridiana*, *Tristana*, als auch in *Cet obscur objet du désir* (1977) von Frauen besessene Charaktere, die er vergeblich begehrt. Diese Obsessionen führen zu unmoralischen Taten, wobei die Menschlichkeit in ihrer ganzen Vielfalt als oberste Instanz fungiert. Buñuels Geschichten befassen sich mit Konflikten und Problemen aller Schichten, auf natürliche Art und Weise kritisiert er die in Realität vorkommenden Gefüge der zwischenmenschlichen Beziehungen, die den Gesetzen der Staatsmacht und der Kirche unterworfen sind. Gleichzeitig befasst er sich intensiv mit dem Besonderen, mit dem Abweichenden: Er hat „*einen umfassenden Katalog der Abgründe und Abweichungen angelegt. Perversionen sind [...] allgegenwärtig.*“¹³⁴ Beispiele für Pädophilie findet man in *Los Olvidados* aus dem Jahre 1950 sowie in erneut *Le Fantôme de la Liberté*; Nekrophilie wird in *Abismos de Pasion* (1954) und *Belle De Jour* thematisiert; skatologische Fetische werden in *L'Âge d'Or*, *Susana* (1951) sowie erneut *Belle de Jour* dargestellt. Neben den inhaltlichen Aspekten, die eine gewisse Schwierigkeit der Identifikasi-

133 Deutsche Kinemathek, 2008: 27

134 Deutsche Kinemathek, 2008: 29

on auslösen, baut Buñuel weitere, für ihn sehr typischen Elemente der Irritation ein: In *Cet obscur objet du désir* lässt er die weibliche Hauptrolle Conchita von zwei verschiedenen Schauspielerinnen verkörpern, von Ángela Molina bzw. Carole Bouquet, die sich nicht einmal ansatzweise äußerlich ähneln. In *Le Fantôme de la Liberté* treten zwei Präfekten als eine Person auf, zum Einen Julien Bertheau, zum Anderen Michel Piccoli. Ein weiteres Merkmal für Buñuels Innovativität zeigt sich in *El ángel exterminador* aus dem Jahre 1962. Eine Sequenz folgt doppelt aufeinander. Dies ist kein Fehler, sondern ein filmisches Mittel, um den Zuschauer zu verunsichern. Insgesamt lässt sich feststellen, dass Buñuels Kreativität sowie Einfallsreichtum den Standard des Kinos weit überschritt und mit kreativen filmischen Mittel bereicherte. Seine Art der Inszenierung sowie der inhaltliche Angriff auf bestimmte Gruppierungen lösten zwar Skandale aus, dennoch entsprachen die ihm vorgeworfenen Intentionen, die auf einer fälschlichen Interpretation von Symbolen in seinen Werken zurückzuführen sind, fast nie seiner Absicht.

4.1.2 Antiklerikale Aspekte

Es handelt sich bei den eben angesprochenen Symbolen eher um Aspekte. Diese sollen aufgrund ihrer Wichtigkeit in antiklerikal sowie anti-bourgeoise und normenangreifend unterteilt werden. Luis Buñuel war seit seiner fortgeschrittenen Jugend Atheist und blieb es bis zum Ende seines Lebens.¹³⁵ Das titelgebende, pubertär-rebellische Zitat aus „*Wenn es einen Gott gibt, soll mich auf der Stelle der Blitz treffen!*“ bezeugt dies zusätzlich. Dennoch richteten sich seine filmischen Angriffe niemals gegen den Glauben an sich, sondern gegen Verfechter der katholischen Kirche, deren Scheinheiligkeit er bloßstellte. Er konnte das Beanspruchen einer gewissen Vorherrschaft, einer alleinigen Wahrheit, das Urteilen über Frömmigkeit und Sünde nicht tolerieren und drückte dies mit seinen Filmen aus. Dabei spielt das Thema Religion in seinem Gesamtwerk eine übergeordnete Rolle, am deutlichsten bei *Nazarin* (1959), *Viridiana* (1961), *Simón del desierto* (1965) und *La voie lactée* (1968). Als Beispiel für Buñuels Herangehensweise wird im Folgenden auf einige der genannten Titel eingegangen.

Im Laufe von Buñuels Karriere fühlten sich nicht nur gewöhnliche Zuschauer provoziert, sondern vor allem auch der Vatikan und verschiedene christliche Kirchenverbände, die in jedem Bild nach einer Gotteslästerung suchten. Dabei beging Buñuel selbst keine Taten, sondern er zeigte, wie sie begangen wurden und wies stets auf die Authentizität dieser Geschichten hin, indem er sie beispielsweise in seinen Memoiren

¹³⁵ vgl. Luis Buñuel, 2004: 381

oder Interviews verteidigte. Daher sind viele als Provokation aufgefassten Handlungsabschnitte dem subjektiven Empfinden des Zuschauers geschuldet, der die „*Paarung des Unvereinbaren*“¹³⁶ als Angriff gegen sich selbst versteht. Buñuel lässt Taten sprechen und dies provoziert mehr, als eine bloße blasphemische Äußerung. Deswegen sind nicht selten Ikonen davon betroffen, ihren heiligen Wert in seinen Filmen zu verlieren; er entmystifiziert sakrale Gegenstände und Bräuche, während die Tabubrüche in der Diegese nicht wahrgenommen werden. Das Absurde und das Frivole werden auf eine natürliche und authentische Weise transportiert, so dass beim Zuschauer eine Verwunderung über die Darstellung entstehen kann. Diese Verwunderung ist hingegen ein emotionaler Zustand, der dazu führen kann, dass sich jener neben der allgemeinen Aufregung über die mögliche Verletzung eigener Prinzipien oder Werte zusätzlich provoziert fühlt. Hinzu kommt, dass solche kontroversen Handlungsabschnitte nicht nur angedeutet, sondern häufig intensiviert werden, indem Buñuel nonchalant existierende Verhaltensweisen, Fanatismen, Fetische, aber auch Gegenstände oder andere Einfälle und Gegebenheiten zeigt, für die er im Nachhinein fälschlicherweise sehr häufig kritisiert wurde. Die im vorherigen Unterkapitel angesprochene Hotel-Sequenz in *Le fantôme de la liberté* ist bei genauem Betrachten ein gutes Beispiel für Buñuels Entlarvung: Die Mönche der St. Josephs Kirche beten für den im Sterben liegenden Vater der Krankenschwester. Sie holen ein Tabernakel hervor und beten mit Rosenkränzen in der Hand. Ein harter Schnitt entblößt jedoch die Scheinheiligkeit: Dieselben Mönche sitzen beim Kartenspielen beisammen, rauchen Zigaretten und trinken Schnaps. Um den Kontrast auf die Spitze zu treiben, folgt der Satz des Bruder Gabriels: „*Ich eröffne mit einer Jungfrau.*“ Außerdem wird angedeutet, dass im Kloster mit Prostituierten verkehrt wird, was von einem der Brüder sofort wieder mit einem neuen Gesprächsthema verschleiert wird. Als weiteres Beispiel für antiklerikale Aspekte bietet sich der Film *La voïee lactée* aus dem Jahre 1969 an, in dem sich eine Reihe von (scheinbaren) Sakrilegen ereignen. Eine Nonne lässt sich freiwillig kreuzigen, um dieselben Qualen wie Jesus Christus auf sich zu nehmen. Danach folgt ein *theologisches Duell* zwischen zwei geistlichen Vertretern. Natürlich wurde der Film unterschiedlichst rezipiert. Für manche war der Film eine Beleidigung, andere, wie Frieda Grafe, äußerten sich positiv:

„*Der Film vollzieht sich gewissermaßen zwischen Weissagung und Realisierung. Zwischen Altem und Neuem Testament. Nichts passiert, was nicht längst feststände, nichts findet seinen Niederschlag in den Bildern des Films, was es nicht in anderer*

136 Deutsche Kinemathek, 2008: 21

Form schon gäbe. Buñuel inszeniert nur Dokumente und behandelt sie mit einer an Pietät grenzenden Genauigkeit.“¹³⁷

Für den Film benutzte Buñuel nämlich die *Historia de los heterodoxos españoles* von Marcelino Menéndez Pelayo, welche historische Daten und Geschichten beinhaltet.¹³⁸



Abbildung 3: *Le Fantôme de la Liberté* (1974)

Der Hintergrund für das Kreuzigungs-Beispiel (siehe Abbildung 3) ist, dass die Nonne eine Jansenistin ist, also einer Bewegung der katholischen Kirche im 17./18. Jahrhundert angehörig, welche sich auf die Gnadenlehre des Augustus' berief und als häretisch verfolgt wurde. Es war also nichts Erfundenes oder Beleidigendes, was Buñuel inszenierte, sondern ein Abbild einer vergangenen Realität. Das *theologische Duell* findet zwischen einem Grafen des Jansenismus' und einem Jesuiten statt, der ersteren der Ketzerei beschuldigt und ihn herausfordert. Buñuel lässt sie diskutieren, während sie heftig miteinander fechten. Am Ende gehen sie jedoch wie Freunde auseinander. Er selbst kommentiert die Fechtscene:

„Ich versuche, Ideen visuell zu machen, sogar die abstraktesten Themen.“¹³⁹

Weiterhin erklärt er:

„Gotteslästerungen interessieren mich, wie mich überhaupt jede Aufmüpfigkeit des menschlichen Geistes in Religion, Kultur oder Politik interessiert.“¹⁴⁰

¹³⁷ Deutsche Kinemathek, 2008: 144

¹³⁸ vgl. Luis Buñuel, 1994: 70

¹³⁹ Luis Buñuel, 1994: 77 ff.

¹⁴⁰ Luis Buñuel, 1994: 70

Dabei begeht er selbst keine Gotteslästerungen, sondern lässt sie von Charakteren begehen, die oft einen fanatischen Glauben besitzen. Buñuel parodiert im Grunde nicht, sondern stellt Realitäten gegenüber und lässt sie kollidieren. Ein weiteres Beispiel aus *La voie lactée* verdeutlicht Buñuels nonchalante Methodik, die ebenso seinen omnipräsenten Humor betont: Zwei Studenten (A und B) finden an einem Weiher Jagdklamotten sowie zwei Gewehre. Weil sie auf der Flucht sind, ziehen sie sich um und gehen durch den Wald. A findet einen Rosenkranz in der Tasche, gibt ihn B und fragt, ob dieser wisse, was das sei. B hält den Kranz für ein Produkt von Blinden, A klärt ihn jedoch auf, dass es sich um einen Rosenkranz handle, mit dem die Baptisten zur Jungfrau Maria beten würden. B wirft ihn als Antwort und Aufforderung zugleich in die Luft, A schießt ihn mit dem Gewehr ab.



Abbildung 4: *La voie lactée* (1968)

Die Szene endet, in der darauf folgenden erscheint den Beiden die Jungfrau Maria und gibt ihnen den Rosenkranz zurück. Der erste Teil dieser nur kurz andauernden Sequenz entfaltet seine Wirkungskraft darin, dass der beschriebene Akt in vollkommener Selbstverständlichkeit in nur drei verschiedenen Einstellungen inszeniert wird. Eine Fahrt endet in einer Halbnahen, die die Studenten zeigt, wie sie über den soeben gefundenen Rosenkranz reden. Nach dem Wurf wird auf eine statische Nahe eines Astes geschnitten, an dem der Rosenkranz hängenbleibt. Eine weitere Halbnähe zeigt den Studenten, wie er zielt und schießt, anschließend schneidet Buñuel erneut zur vorherigen Einstellung, in der der Rosenkranz von der Kugel zerschellend getroffen wird. Die dämmlichen Fragen in den Dialogen charakterisieren die Studenten, ehe sie gemeinsam ein Sakrileg begehen, nur weil der Rosenkranz ihrer Anschauung nach von einer anderen, also feindlichen Konfession gebraucht wird. Das Ende von *La voie lactée* ist vielleicht eines der besten Beispiele für das Missverständnis von Buñuels Intentionen: Zwei Blinde, die auf dem Jakobsweg nach Santiago de Compostela auf Jesus und einen Teil der Apostel treffen - es liegt ein Widerspruch in der zeitlichen Komposition

vor, da die beiden Blinden augenscheinlich aus der Gegenwart stammen - werden offenbar geheilt. Jesus spricht zu den Anwesenden:

„Wähnet nicht, dass ich auf die Erde gekommen bin, um Frieden zu bringen. Ich bin nicht gekommen, um Frieden zu bringen, sondern das Schwert! Denn ich bin gekommen, den Menschen zu entzweien mit seinem Vater, und die Tochter mit ihrer Mutter, und die Schwiegertochter mit ihrer Schwiegermutter; und des Menschen Feinde werden seine eigenen Hausgenossen sein. Wer Vater oder Mutter mehr liebt als mich, ist meiner nicht würdig; und wer Sohn oder Tochter mehr liebt als mich, ist meiner nicht würdig.“ (Aus La voie lactée)

Danach schreiten sie alle gemeinsam durch das Gras, die halbnah Kamera zeigt statt den Oberkörpern und Gesichtern die Unterleiber, sowie Beine und Füße der Vorbeigehenden. Wegen eines kleinen Spalts, den Jesus und seine Jünger problemlos überqueren, während die angeblich Geheilten mit ihren Blindenstöcken stehen bleiben, wird dem Zuschauer bewusst, dass das Wunder entweder nicht geschehen ist oder, dass Jesus es rückgängig gemacht hat. Jesus' Monolog stammt direkt aus dem zweiten Redensteil des *Evangeliums nach Matthäus 10,34-37* und ist daher in keinsten Weise ein Angriff oder eine Gotteslästerung, sondern eine Offenbarung einer Missionsrede, die selbst Christen schockiert. Buñuel macht nichts anderes, als Worte Gottes in authentischer Weise zu präsentieren, ohne dies verbal zu kommentieren. Die mögliche Auffassung, dass es sich hierbei um eine Provokation handle, könnte zum Einen an der Wissenslücke eines christlichen Zuschauers liegen, zum Anderen am weiteren Verlauf des Filmendes, das das soeben geschehene Wunder der Heilung revidiert. Auch die Darstellung Jesus' infolge der beinahen Kameraeinstellung mag für Gläubige ein Problem darstellen. Dadurch dass Buñuel diese aber nicht dazu benutzt, um Jesus aufgrund des Bildes per se zu diffamieren, sondern mit den Blindenstöcken dessen Scheinheiligkeit zurückhaltend sowie subtil andeutet, wäre eine Kritik am Inhalt nicht nachvollziehbar und eine Kritik an der genialen Inszenierung vollkommen aussagelos. Buñuel stütze sich stets auf authentische Quellen und war seinen Kritikern häufig geistig als auch erfahrungsmäßig voraus. In der Geschichte des Kinos gab es bis dahin kaum einen Regisseur, der so vehement aus dem strikten Dogmatismus seiner katholischen Erziehung ausgebrochen ist, diesen aber nahezu in jedem seiner Filme thematisierte. Seine Kritik war niemals grundlos oder polemisch, daher konnte man ihm nicht nachsagen, dass er sich nicht auskenne. Umso größer war die Intensität seiner Bloßstellungen, die den elementaren Kern angriff und sich nicht mit Banalitäten aufhielt. Es ist anzunehmen, dass die Fusion aus Buñuels surrealistischen Einfällen und seiner Nachstellung der Realität viele Zuschauer vollkommen überforderte. Er stellte in seinen Filmen sein

eigenes Weltbild vor und indem er es derartig kritisierte, provozierte er manchen Zuschauer so heftig, dass es sogar zu Anzeigen kam. Diese Erkenntnis soll als Teilantwort auf die Leitfrage dieser Arbeit dienen: Seine Motivation, zu provozieren, hängt stark mit seiner Ideologie zusammen, die er als Surrealist vertrat. Sein Ziel war, den Irrglauben der Menschen anschaulich zu machen, Leben zu verändern und vor allem diejenigen anzugreifen, die von sich selbst behaupten, die vollkommene Wahrheit zu kennen. Daher kritisierte Buñuel die Gesellschaft, die auf den Werten der klerikalen und politischen Mächte basiert, so provokant, aber auch raffiniert, „um die soziale Ungleichheit, die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, den verdummenden Zugriff der Religion, den plumpen kolonialistischen Militarismus zu entlarven und die geheimen, widerwärtigen Triebfedern des zu stürzenden Systems aufzudecken.“¹⁴¹ Die harsche Kritik an der Kirche und ihrer Hypokrisie zeugt zudem von seiner immanenten Auffassung, dass das Christentum in seiner Rolle als umfassende Religion, die sich unter anderem durch Liebe und Barmherzigkeit definiert, scheitert. Christliche Werte sind laut seinen Filmen in einem demoralisierten Milieu nicht zu verwirklichen, was dem steigenden Gefälle von Reich und Arm bzw. als Konsequenz der „sozialen Ungleichheit“ geschuldet ist. Es ist Buñuels Absicht, die Unaufrichtigkeit und gerade dieses erwähnte Scheitern der katholischen Kirche mit höchster Finesse aufzudecken und zu bebildern. Dies macht er stets mit achtsamer Präzision und mit viel Feingefühl, so dass er im Laufe seiner Karriere unzählige Portraits christlicher Vertreter schuf, die ihre eigene christlich/unchristliche Ambivalenz zum Ausdruck bringen und sich auf blasphemische Art und Weise ironisieren. „Der Christ im reinen, absoluten Sinne hat auf Erden nichts zu suchen [...]. Wenn Christus wiederkehrte, würde man ihn wieder kreuzigen [...]“ behauptete Buñuel.¹⁴²

Dabei ist die „Vergeblichkeit des Glaubens“, wie Gerhard Midding analysiert, „ein zentraler Befund der Filme Buñuels.“¹⁴³ Robinson Crusoe betet im gleichnamigen Film zu Gott und erhält als Antwort sein eigenes Echo. Weitere Beispiele für repräsentative Portraits finden sich sowohl in *La voie lactée*, aber vor allem in *Viridiana*, dessen Besprechung ein eigenes Kapitel erhält. In *Nazarín*, in dem der titelgebende Armenprieester Nazarín mit seiner „absoluten Nächstenliebe die Welt nicht ändert“, wie Ponkie 1967 in der Münchner Abendzeitung feststellte¹⁴⁴, aber auch in seinem letzten mexikanischen Film *Simón del desierto*: Buñuel benutzte ein Legendenbuch aus dem 13.

141 Luis Buñuel, 2004: 154

142 vgl. Alice Goetz und Helmut W. Banz, 1965: B32

143 Deutsche Kinemathek, 2008: 33

144 Deutsche Kinemathek, 2008: 128

Jahrhundert namens *Legenda aurea* von Jacobus de Voragine als Vorlage für diesen aus finanziellen Gründen nicht fertig gedrehten Film über den Säulenheiligen Simón. Dessen Bemühungen ändern am Übel der Welt genauso wenig, wie alle anderen der buñuelsken Protagonisten. Zwei Zitate des Regisseurs fassen den Konflikt der falschen Interpretation des Werkes sehr gut zusammen:

*„In jeder Sache, die ich mache, wird man einen doppelten Sinn finden, glaube ich. Es stört mich, wenn es heißt, in Simón gäbe es Blasphemie. Alles, was ich nicht die Absicht habe zu sagen, und man mir zuschreibt, ärgert mich.“*¹⁴⁵

*„Anlässlich der Vorführung des Films in Venedig haben mich einige spanische Kritiker der Gotteslästerung angeklagt. Ich finde, zu Unrecht. Wie immer werden mir Absichten unterstellt, die ich nicht gehabt habe. [...] Der Film ist wie ein Dokumentarfilm gemacht und folgt den Texte von Delahaye oder des Paters Festugières, eines Dominikaners, der die griechischen und lateinischen Originale ins Französische übersetzt hat. Alles ist mit dem größten Respekt behandelt worden. Es gibt keine Blasphemie. Man hat gesagt, Silvia Pinal erscheine als Christus und mit Bart und verpasse einem Lamm Fußtritte. Aber sie ist ja die Verkörperung des Teufels. Man weiß doch, daß der Teufel in den frühen Zeiten des Christentums in Christi Gestalt erschien. Und immer hat er ein Lamm dabei, wie der Gute Hirte auf dem Mosaik der Gala Placidia, in Ravenna. Solange Simón nichts vom Austausch der Personen ahnt, passiert nichts, aber als sie davon anfängt, daß das Fleisch schwach sein muß, damit der Geist sich Gott reiner hingeben könne, entdeckt er die Ketzerei und ruft: ‚Vade retro!‘. Von diesem Moment an handelt sie als Satan und beschimpft den Mönch unflätig. Sie wirft das Lamm auf die Erde und gibt ihm einen Fußtritt. Was die Segnungen betrifft [...] kommt der Moment, da sagt [Simón]: ‚Ich weiß schon nicht mehr, was ich segnen soll. Was soll ich jetzt segnen? Diese Segnungen sind unterhaltsam und damit schade ich niemanden.‘ Aber dann fällt es ihm ein und er sagt: ‚Mein Gott, vergib mir! Was sage ich da?‘ Und ich frage mich, ob das Blasphemie ist.“*¹⁴⁶

Wie man an Buñuels Aussagen feststellen kann, „ärgert“ ihn besonders die Unkenntnis seiner Kritiker. Dies unterstützt die Behauptung, dass ein Großteil der als Gotteslästerung empfundenen Provokationen nicht durch die Inhalte resultiert, sondern durch eine Ahnungslosigkeit bzw. Überforderung. Des Weiteren kann man an den ausgewählten Zitaten eindeutig erkennen, dass Buñuel nicht nur scheinbar theologische Interessen verfolgte, sondern sich exzellent damit auskannte. Sein Einsatz von Bibelstellen oder

145 Luis Buñuel, 1994: 88

146 Luis Buñuel, 1994: 81 f.

zahlreichen christlichen Schriften und Dokumenten ist kein Ablenkungsmanöver von seinem ausgesprochenen Atheismus, sondern seine filmgewordene Argumentation gegen die Scheinheiligkeit sowie Nutzlosigkeit der christlichen Welt. Interessant sind schließlich Anschuldigungen wegen Gegenständen, die ein weiteres Zeugnis ahnungsloser Kritiker sind: In *Viridiana* sieht man ein Messer in Form eines Kruzifix, was an sich ambivalent aufgefasst werden kann. Es handelt sich hierbei ein weiteres Mal in keinsten Weise um eine Gotteslästerung, sondern um ein äußerst gewöhnliches Produkt, das in Albacete in so gut wie jedem Messerladen käuflich zu erwerben ist.¹⁴⁷ Dasselbe gilt für eine abwaschbare Jungfrau aus Plastik, die im französischen Wallfahrtsort Lourdes verkauft wird und in Buñuels *El ángel exterminador* auftaucht.¹⁴⁸ Bei Buñuels Portraits handle es sich seiner Aussage nach um alleinlebende Personen, die sich an den Rand der Geschichte wie des täglichen Lebens begäben, nur aufgrund einer fixen Idee.¹⁴⁹ Middings Aussage, Buñuel sei ein „*Filmmacher der Impulse*“ findet sich in dessen eigenen Erklärung wieder:

„*Menschen mit fixen Idee ziehen mich an, denn ich bin selbst einer von ihnen.*“¹⁵⁰

Als Resultat wenden sich die Heiligenfiguren häufig erst von den Lebenden ab und am Ende, nachdem sie ihre Gemeinsamkeit mit den Mitmenschen erkannt haben, vom Glauben. Dies trifft beim Charakter Simón, der sich gegen die eigene Mutter sowie die gesamte Menschheit stellt, daran aber schließlich verzweifelt, nur teilweise zu. *Viridiana* und *Nazarín* hingegen stehen zum Schluss vor der möglichen Abkehr, die in die Freiheit führt.

4.1.3 Anti-bourgeoise und normenangreifende Aspekte

Der Begriff *Freiheit* leitet diese Arbeit zu seinem nächsten Punkt: Welche anti-bourgeoisen und normenangreifenden Aspekte finden sich in Luis Buñuels Werk wieder? Denn die Freiheit steht nicht nur im Werk des Spaniers für Autonomie, ein Plädoyer für die Freiheit ist ein Plädoyer gegen die Diktatur. Die politischen Umstände veranlassten Buñuel dazu, ins Exil zu gehen, wobei die Frage, ob er nicht auch ohne den Bürgerkrieg Spanien verlassen hätte, nicht eindeutig geklärt werden kann, da er bereits vor den Umbrüchen außerhalb Spaniens lebte. Dennoch ist es von immenser Bedeutung,

¹⁴⁷ Luis Buñuel, 1994: 54

¹⁴⁸ Luis Buñuel, 1994: 82

¹⁴⁹ Luis Buñuel, 1994: 75

¹⁵⁰ ebd.

Buñuels politische Gesinnung zu beachten, die in seinen Memoiren und in Interviews durch eine sehr komplizierte und paradoxe Ausdrucksweise zum Vorschein kommt. Wie in 2.2 bereits erwähnt, hegte er eine Sympathie für die Anarchisten,¹⁵¹ an anderer Stelle sagt er:

*„Ich bin Anarchist, aber absolut gegen Anarchisten.“*¹⁵²

Die Feststellung eingangs dieses Kapitels, dass Buñuel *„kein Mann der Tat, kein Bombenwerfer“* war und, dass er *„unfähig“* wäre, *„es denen gleichzutun“* denen er sich so nahe fühlte, spricht dafür, dass das Paradoxon insofern gelöst werden kann, dass sich die eine politische Gesinnung beinahe ausschließlich in filmischer Hinsicht andeutet, die praktische, der Realität zugehörigen jedoch in einer weitaus vorsichtigeren Art und Weise artikuliert wird. Die wohl am genauesten zutreffendste Beschreibung wäre, dass es sich bei Buñuel um einen Spanier handelte, der sich keiner Partei oder politischen Bewegung anschloss, aber bei der Zerteilung in Republikaner und Nationalisten eindeutig auf Seiten der Republikaner stand und aufgrund der vorherrschenden Diktatur das Exil suchte. Er bewahrte sich dadurch die künstlerische Freiheit, die er unter Franco verloren hätte. *Le Fantôme de la Liberté*, auf deutsch *Das Gespenst der Freiheit*, ist eine Anspielung auf das kommunistische Manifest von Karl Marx, das mit den Worten *„Ein Gespenst geht um in Europa - das Gespenst des Kommunismus“*¹⁵³ beginnt. In seiner beinahe fünfzigjährigen Schaffensphase nahmen neben der besagten Kritik am Christentum normenangreifende Aspekte, die mögliche Gründe für die *„soziale Ungleichheit“* aufzeigten und Konventionen als auch Axiome aufbrachen, einen großen Raum ein. Einige Filmbeispiele sollen dies im Folgenden näher erklären. In *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) will eine bourgeoise Versammlung gemeinsam dinieren, doch dieses Vorhaben kommt trotz mehrerer Versuche nicht zu Stande. Buñuel leitet seine Protagonisten von einer absurden Situation zur nächsten und lässt deren zu Missverständnissen führenden Unfähigkeit, miteinander zu kommunizieren, auf unvorhersehbare Zwischenfälle prallen, die teilweise auf die Unterdrückung von Trieben und Traumata basieren. Dieser sehr surrealistische Film ist in einer unübersichtlichen Traumverschachtelung eingebettet und porträtiert unter anderem die Ängste der gehobenen Klasse sowie deren zwanghafte Abhängigkeit von Normen. In dieser Hinsicht arbeitet Buñuel in satirischer Weise und macht seinen tiefen Hass gegenüber der Bourgeoisie und ihrer Überheblichkeit offenkundig. Sehr exemplarisch setzt er die Gier des

151 Luis Buñuel, 1994: 11

152 vgl. Alice Goetz und Helmut W. Banz, 1965: B32

153 Karl Marx, 2011: 19

Botschafters Don Rafael, gespielt von Fernando Rey, in Szene, der sich bei einem terroristischen Anschlag als einziger der dinierenden Gruppe rechtzeitig unter dem Esstisch verstecken kann. Erst, als er nach einem Stück Fleisch auf dem Tisch greift, wird er entdeckt und ebenso erschossen. Des Weiteren zieht er die Charaktere jener sechsköpfigen Abendgesellschaft ins Lächerliche, deren Dialoge und Handlungen auf eine oberflächliche, korrupte, unehrliche, egoistische, intrigante und gestellte Lebenseinstellung schließen lassen. Gerade die Interessen der drei Männer drehen sich um Geld, Macht und Überlegenheit, die Frauen sind eher interesselose Begleiterinnen und Objekte der Begierde. Dabei sehen sich die Figuren selbst an der Spitze einer für sie selbstverständlichen Hierarchie und machen sich dabei über das Proletariat lustig. Eine Szene verdeutlicht im „komplizenhafte[m] Spott“¹⁵⁴, wie Gerhard Midding beschreibt, die Wichtigtuerei von Monsieur Thévenot (Paul Frankeur), der einem Chauffeur einen *Dry Martini* anbietet, nur um dessen proletarische Art und Weise des Trinkens aufzuzeigen. Großtuerisch sagt er außerdem in einer weiteren Szene:

„Um eine Hammelkeule zu tranchieren, muss man aufstehen, aus Respekt sozusagen.“ (aus *Le charme discret de la bourgeoisie*)

Buñuel fällt es genauso wie bei den antiklerikalen Aspekten nicht schwer, anti-bourgeoise Aspekte authentisch, wenn auch karikativ, wiederzugeben, da er selbst aus einer recht vermögenden Familie stammt. In einem Interview mit Manuel Michel erklärt er:

*„Natürlich bin ich durch meine Abstammung aus einer katholischen Familie der spanischen Bourgeoisie, durch meine Erziehung bei den Jesuiten sowie auch durch den Umstand, immer in dieser einen Hälfte der Welt gelebt zu haben, fast zwangsläufig dahin gekommen, mich für die Probleme der bürgerlichen Gesellschaft zu interessieren. Meine Kindheit und meine Jugend standen unter den zerstörerischen Normen und Prinzipien dieser Gesellschaft; sie haben in mir ihr Erbteil hinterlassen: ein ganzes System von Verboten und Verdrängungen. [...] Für mich ist es selbstverständlich, die sogenannten ewigen Prinzipien anzugreifen, denn sie sind Instrumente der Unterdrückung, und ich glaube, daß man einen permanenten Kampf für die Freiheit führen muß.“*¹⁵⁵

In vielen seiner Filme ist eine Gegenüberstellung von Bediensteten und ihren wohlhabenden Arbeitgebern eine alltägliche Erscheinung, wie sie vor allem in Häusern der

¹⁵⁴ Deutsche Kinemathek, 2008: 41

¹⁵⁵ Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hg.), 1975: 44 f.

Reichen aufzufinden ist. Wo die einfachen Arbeiter und Arbeiterinnen in einer dienenden, aber sehr menschlichen Weise auftreten, zeichnen sich die Hausherren durch eine strenge und gebieterische Haltung aus, die einem sehr unsensiblen und menschenverachtenden Gedankengang entspringt: Ihr Reichtum ermöglicht ihrer Ansicht nach die Erfüllung jedweder Begierden und Wünsche. So fordern mehrere Charaktere von ihren Angestellten eine innige Beziehung, für die sie im Grunde bezahlt werden: Mathieu, erneut gespielt von Fernando Rey, bietet seinem Hausmädchen Conchita beispielsweise in *Cet obscur objet du désir* nichts anderes als Geld; er will ihre Liebe erkaufen. In *Le Journal d'une femme de chambre* (1964) verlangt der Hausherr Monsieur Rabour (Jean Ozenne) von der Kammerzofe Célestine (Jeanne Moreau) ebenso eine sexuelle Bereitschaft. Buñuel zeichnet ausdrucksstarke Bilder, die das gesellschaftliche System in sehr detaillierter Weise beleuchten. Dabei verleiht er den Fordernden obsessive Züge, die mit einem begierigen Machtanspruch einhergehen. Diese sehr einseitige Darstellung zeugt von Buñuels anti-bourgeoiser Ansicht, deren Verarbeitung er durch groteske Situationskomik in seinen Filmen eingliedert. Daher ist diese Art der Provokation eine satirische und unterscheidet sich in diesem Punkt oft grundlegend von vielen antiklerikalen, als Provokation aufgefassten Aspekten, denen wie bereits beschrieben, nicht immer ein Motiv zugrunde lag. Eine Gemeinsamkeit beider Formen ist die stets authentische Darstellung, die zumindest für das gezeigte Bild an sich keine Zweifel an der Absicht Buñuels offen lässt. Eine weitere Gemeinsamkeit ist der Gebrauch von repräsentativen Charakteren, die für bestimmte Klassen, Ämter oder Weltansichten stehen, aber nicht durch eine klischeehafte, sondern eine sehr individuelle und menschliche, also lasterhafte, Zeichnung auffallen. Häufig haben sie mit moralischen Konflikten zu kämpfen. Beide Aspekte werden zudem gerne in surrealistischer Form erzählt, weil dies der natürlichen Expression Buñuels entsprach. Die Freiheit der Charaktere spielt dabei immer eine Rolle und ist vor allem bei der Betrachtung der anti-bourgeois Aspekte von großer Bedeutung. Mit *El ángel exterminador* (1962) schuf Buñuel ein Meisterwerk, das die Zwänge der Bourgeoisie sehr bildhaft entlarvt. Das reiche Ehepaar Edmundo (Enrique Rambal) und Lucía Nobile (Lucy Gallardo) veranstaltet in ihrem Anwesen ein Abendessen. Sukzessive verlassen beinahe alle Angestellten das Haus, die Gäste entscheiden sich jedoch allesamt über Nacht zu bleiben. Am nächsten Morgen stellen sie fest, dass sie nicht in der Lage sind, aus dem Zimmer zu gehen, aus rein psychologischer Gefangenschaft, die die Versinnbildlichung einer erstarrten, im Netz der etablierten Normen verfangenden Gesellschaft darstellt. Die endlose Schiene vorgeschriebener Abläufe hat sie das freie Denken und Handeln vergessen lassen, ihre Entscheidungen unterliegen stets moralischen Verpflichtungen. Sie sind so stark in ihren Zwängen verwurzelt, dass es ihnen unmöglich erscheint, sich den

einfachen Wunsch zu erfüllen, den Salon zu verlassen. Hysterie und Panik brechen aus, die vermeintlichen anständigen Bürger der oberen Schicht verlieren ihre Fassade und demaskieren sich selbst. Tage vergehen und in ihrer verzweiferten Not werden sie immer rückständiger, aggressiver und radikaler. Buñuel baut dabei rationale Instanzen ein, um dem Gesamtbild eine noch menschlichere Repräsentanz zu ermöglichen, doch sie nützen nichts. Die auferlegten Konventionen brechen auf und die diskrete Haltung schwindet. In einem Essay über den Film beschreibt Klaus Kreimeier:

*„Eine gesellschaftliche Elite verliert allmählich ihre Form – aber das heißt nur: Die bürgerliche Choreographie verliert ihren ästhetischen Schein. Die Sprache der Körper wirft ihre Masken, ihre Kostüme, ihre Stilisierungen ab und gibt sich – zwischen Herzattacken, hysterischen Anfällen, Halluzinationen, jähren Beleidigungen und physischer Aggression bis zum Mordkomplott – in ihren kreatürlichen Ursprüngen zu erkennen.“*¹⁵⁶

Auch in *Belle de Jour* findet eine vollkommene Umkehrung der Grundsätze statt. Séverine (Catherine Deneuve) ist die Frau eines Arztes (Jean Sorel). Sie bricht aus dem monotonen Leben des Wohlstands und der Sicherheit aus, um ihre sexuellen Fantasien ausleben zu können - sie wird zur Prostituierten und fühlt sich durch das Verlassen der einengenden Lebensweise, die sie mehrere Jahrzehnte vertrat, wohler. Ihre Tagträume enthalten sadomasochistische Erotik, die in ihrem bürgerlichen Leben keine Verwirklichung findet. Wieder geht es um die Unterdrückung von Trieben, die von gesellschaftlichen Normen geradezu gefordert wird. Buñuel wendet bei dieser Verfilmung des gleichnamigen Romans von Joseph Kessel keine satirischen Elemente an, die nüchterne Darstellung in surrealistischer Erzählkunst beschreibt die entstandene Kluft zwischen Fantasie und Realität. Beispiele, in denen Buñuel eigene, anarchistischere Ideen zeigt, befinden sich außerdem in *Le fantôme de la liberté*: Er tauscht in einer Sequenz zwei grundlegende Elemente des menschlichen Handelns miteinander aus: Anstatt von Stühlen sind an einem großen Esstisch Toilettensitze angebracht, gegessen wird allerdings allein in einem kleinen Kämmerchen. Das Prozedere des manierlichen Essens wird auf den Stuhlgang transportiert, ein Hausmädchen bringt anstelle von Getränken und Gerichten Toilettenpapier auf einem Silbertablett. Man beschwert sich: *„Es riecht auf den den Straßen nach Nahrung. Einfach unanständig.“*

Diedrich Diederichsen sieht in der Sequenz zudem eine satirische Auseinandersetzung mit der Bigotterie, aber gleichzeitig mit der klischeehaften Kritik an ihr:

¹⁵⁶ <http://www.filmzentrale.com/essays/bunuelkk.htm>, aufgerufen am 22.07.2015

„Dass die Reichen den Hunger beklagen, aber selber prassen, ist nämlich ein alter Topos der Bourgeoisie-Kritik: Buñuel macht sich also nicht nur über bigotte Bürger lustig, sondern auch über die Klischees der Kritik an ihnen.“¹⁵⁷

Ein weiterer Gesichtspunkt von Buñuels Gesellschaftskritik wird in der Verfilmung *Le Journal d'une femme de chambre* deutlich. Frieda Grafe schrieb in ihrer Kritik 1964:

„Bloße bürgerliche Dekadenz aber scheint Buñuel hier nicht interessiert zu haben; es kam ihm darauf an, das untergehende Bürgertum als Nährboden des Faschismus darzustellen. Deshalb ließ er den Film um 1930 spielen und machte aus den Dreyfus-Gegnern des Romans Anhänger der ‚Action Française‘“¹⁵⁸

Die *Action Française* war eine rechtsextreme, nationalistische und monarchistische Gruppierung, die im Film durch den Kutscher Joseph (Georges Géret) repräsentiert wird, der im Laufe des Films ein Mädchen vergewaltigt und ermordet. Am Ende des Films ruft er auf einer Demonstration der Bewegung: „Vive Chiappe!“, übersetzt „Lang lebe Chiappe!“. Jean Chiappe war ein hochrangiger Polizeipräfekt, der das Verbot von *L'Âge d'Or* durchsetzte. Buñuels gesellschaftliche Kritikpunkte hatten also verschiedene Motive und fanden sich sowohl in satirischer als auch dramatischer Weise wieder.

4.1.4 Die Zensurpolitik und der *Fall Viridiana*

Aufgrund der provokativen Merkmale der Filme Buñuels, die in den vorherigen Unterkapiteln genauestens beschrieben wurden, hatte der Spanier immense Probleme mit staatlicher und kirchlicher Zensur. Viele seiner Filme wurden gekürzt, drei in den Erscheinungsländern sogar verboten: *L'Âge d'Or* (1930) in Frankreich, *Las Hurdes* (1933) sowie *Viridiana* (1961) in Spanien. Letzterer löste als Gewinner der *Palme d'or* 1961 in Cannes den größten Skandal seiner Karriere aus, der sich nicht nur auf sein Heimatland beschränkte, sondern globales Aufsehen erregte. Weiterhin hatten die mexikanische Produktion *Nazarín* (1959) sowie die spanische Produktion *Tristana* (1970) erhebliche Probleme. Die Erste wurde in Spanien verboten, die Zweite brauchte mehrmalige Anläufe zur Drehgenehmigung.¹⁵⁹

Chronologisch wird im Folgenden näher auf die einzelnen Zensurproblematiken eingegangen, wobei der *Fall Viridiana* wegen seiner Einzigartigkeit detaillierter besprochen wird. Am 28. November 1930 kam *L'Âge d'Or* in die französischen Kinos, am 3. De-

¹⁵⁷ http://www.zeit.de/2005/19/D-Filmklassiker_19, aufgerufen am 22.07.2015

¹⁵⁸ Deutsche Kinemathek, 2008: 136

¹⁵⁹ vgl. Deutsche Kinemathek, 2008: 45

zember 1930 wurde der Film das letzte Mal vor dem Verbot aufgeführt. Rechtsextremistische Anhänger der *Ligue des Patriotes* und der *Ligue anti-juive* schleuderten während der Vorführung Tinte gegen die Leinwand und riefen: „*Wollen sehen, ob es in Frankreich noch Christen gibt! [...] Tod den Juden!*“ Sie zwangen mit Knüppeln bewaffnet, wie Wolfgang Martin Hamdorf in seinem Essay *¡Prohibida! - verboten* beschreibt, die Zuschauer zum Verlassen und warfen Rauch- und Stinkbomben. Im Foyer des Kinos stellten die Surrealisten ihre Gemälde aus, welche die Vandalen zerstörten. Diese offensichtlich geplante Protestaktion erreichte ihr Ziel: Am 11. Dezember wird der Film verboten, alle Kopien werden beschlagnahmt.¹⁶⁰ Erst 1981, also 50 Jahre später, wurde dieses Verbot aufgehoben und der Film wiederveröffentlicht. 1932 lehnte die französische Zensur-Behörde einen Antrag von Buñuel ab, der eine stark gekürzte Fassung mit dem Titel *Dans les eaux glacées du calcul égoïste* einreichte.¹⁶¹ Dieser war eine Anspielung auf das *Manifest der Kommunistischen Partei* von Karl Marx.¹⁶² Des Weiteren wurde im Mai 1935 die Aufführung des Filmes anlässlich der Internationalen Surrealismus-Ausstellung auf Teneriffa von den Behörden verboten.¹⁶³ Nachdem 1931 in Spanien die Republik ausgerufen wurde, gelangte auch sein nächster Film *Las Hurdes*, welcher sein einziger Dokumentarfilm blieb, nicht in die Kinos und wurde von der zweiten Republik verboten. 1936 wurde das Werk nach dem Wahlsieg der Volksfront wieder zugelassen. Im August 1935 kommentierte die Gewerkschaftszeitung *Unión Tabacera*:

„Eine selbstgerechte und absurde Filmzensur verweigert dem Film jene Verbreitungsmöglichkeiten, die er verdient.“¹⁶⁴

Nazarín war eine mexikanische Produktion, sollte aber in spanischer Kooperation gedreht werden. Die entstandene Situation ist bezeichnend für die Willkür der damaligen Zensurbehörden: Die spanische Vorzensur empfand das Filmvorhaben als antiklerikal sowie moralisch gefährlich, verbat daher sowohl eine Mitwirkung am Projekt als auch den fertigen Film. Der Vatikan hingegen lobte die Buchverfilmung und wählte sie 1995 in eine Auswahl von 15 Werken, die als Vorzeigefilme über das Thema Religion erachtet wurden.¹⁶⁵

¹⁶⁰ vgl. Deutsche Kinemathek, 2008: 46

¹⁶¹ vgl. Deutsche Kinemathek, 2008: 91

¹⁶² vgl. Karl Marx, 2011: 22

¹⁶³ vgl. Deutsche Kinemathek, 2008: 91

¹⁶⁴ Deutsche Kinemathek, 2008: 47

¹⁶⁵ vgl. <http://www.decentfilms.com/articles/vaticanfilmlist>, aufgerufen am 22.07.2015

Der *Fall Viridiana*, den das spanische Kulturministerium in einem Umfang von über neunhundert Seiten bis heute archiviert hat, ereignete sich ab Dezember 1960 bis 1977: Am 7. Dezember 1960 wurde das von Buñuel selbst geschriebene Drehbuch eingereicht, die Produktionsfirma Unión Industrial Cinematográfica (UNICI), die aus Sympathisanten der Kommunistischen Partei und liberalen Dissidenten bestand ¹⁶⁶, hatte Buñuel das Angebot gemacht, wieder in Spanien zu drehen. Die Zensoren waren sich nicht einig in ihren Gutachten. Einer von ihnen sah „*keinen Grund dafür*“ die Dreharbeiten zu verbieten, ein anderer zählte eine Reihe von „*unzumutbaren Handlungsweisen*“ auf, zu denen beispielsweise der Missbrauch der Novizin Viridiana durch ihren Onkel Don Jaime gehört; auch, dass Don Jaime einen unehelichen Sohn habe, war ausschlaggebend für diesen Gutachter, um das Vorhaben Buñuels kategorisch abzulehnen. Damit *Viridiana* gedreht werden durfte, musste Buñuel den Schluss verändern, was jedoch positiv für ihn war, weil er dadurch ein offenes Ende inszenieren konnte, das eine Dreiecksbeziehung andeutet. ¹⁶⁷ Er erhält die Genehmigung am 20. Januar 1961 und beginnt im Februar mit den Dreharbeiten. Da das *Departamento General de Cine y Teatro*, die Generalbehörde für Film und Theater, ein „*massives Interesse*“ ¹⁶⁸ daran hat, *Viridiana* als spanischen Wettbewerbsbeitrag in Cannes einzureichen, die Frist für die Filmfestspiele jedoch nicht eingehalten werden konnte, musste schnell gehandelt werden. Nach einem gemeinsamen Sichten mit der spanischen Produzentenvereinigung, sprach sich diese am 27. April gegen die Teilnahme von *Viridiana* aus, die Generalbehörde hatte den Film aber bereits einen Tag zuvor nach Paris geschickt, damit er dort fertig abgemischt werden konnte. Am 17. Mai lief *Viridiana* als letzter Film des Festivals und gewann *ex aequo* mit *Une aussi longue absence* von Henri Colpi die Goldene Palme, die *Palme d'or*. Da Buñuel bei der Preisverleihung nicht anwesend war, nahm der Generaldirektor José Muñoz Fontán der spanischen Filmbehörde den Preis entgegen. Da sich der Franquismus durch eine hohe Affinität zu geistlichen Institutionen auszeichnete und die theokratische Tendenz des diktatorischen Regimes (*nacional-catolicismo*) seinen Höhepunkt 1953 im Konkordat mit dem Vatikan fand, war die vatikanische Resonanz von großer Bedeutung. ¹⁶⁹ Am 21. Mai publiziert das Presseorgan des Vatikans, *Osservatore Romano*, einen Festivalbericht, der neben dem Rücktritt des Generaldirektors und der Entlassung seiner einundzwanzig Mitarbeiter, auch die Schließung der Firma UNICI zur Folge hatte. Der Skandal war in den katho-

¹⁶⁶ vgl. Deutsche Kinemathek, 2008: 48

¹⁶⁷ vgl. Deutsche Kinemathek, 2008: 50

¹⁶⁸ ebd.

¹⁶⁹ Raimund Beck, 1979: 206

lich verwurzelten Ländern am größten, am extremsten reagierten jedoch die Spanier selbst. Hamdorf beschreibt:

*„Die Gründe für die nahezu hysterische Reaktion des spanischen Zensurapparates auf Viridiana liegen sicherlich auch an der kaum verdeckten internen Spaltung des Regimes, also zwischen dem alten falangistischen und dem neuen wirtschaftsliberalen Spanien.“*¹⁷⁰

Der *Fall Viridiana* nahm danach beinahe groteske Züge an: Anstatt den Film zu verbieten, leugnete die spanische Regierung schlichtweg seine Existenz. Rückwirkend wurden die Drehgenehmigungen entzogen und das Verwaltungsgericht entschied bei der Klage von UNICI gegen die Firma. Während der Film also in Spanien offiziell nicht existierte, befanden sich einige Kopien im Ausland, so dass *Viridiana* vom mexikanischen Koproduzenten Gustavo Alatríste gegen den Willen von UNICI an Verleiher verkauft wurde. Das Regime ließ den Film erst am 29. Oktober 1968 verbieten und versuchte bis dahin, jegliche Aufführungen im Ausland zu vermeiden und den Film dort über die spanischen Botschaften zu verbieten. Das Franco-Regime scheiterte in dieser Hinsicht vollkommen, einzig in Italien wurde der Film wegen *„Vergehens gegen das religiöse Empfinden“* verboten und sämtliche Kopien beschlagnahmt.¹⁷¹ In Deutschland wurde der Film in einer stark gekürzten Fassung vertrieben, bei der sogar Dialoge entschärft bzw. verfälscht wurden. Wolf Götz kritisierte damals in der Zeitschrift *Filmkritik*:

*„Schlimmer, als die Schnitte an Viridiana im einzelnen sind, ist das Prinzip. Sollte es Schule machen, stehen wir unmittelbar vor der Etablierung einer katholischen Filmzensur.“*¹⁷² Bevor nämlich der deutsche Verleiher *Constantin* den Film zur Freiwilligen Selbstkontrolle (FSK) einreichte, veranstaltete er eine Vorpremiere für katholische Filmexperten, auf deren Zensur der Film um einige Minuten gekürzt worden war: Insgesamt 300 Meter Film wurden auf dem Weg zur FSK entfernt, die den Film nach weiterer Kürzung schließlich ab 18 Jahren freigab. Am 27. April 1962 wurde diese gekürzte Fassung uraufgeführt, in Spanien kam die Erstfassung erst nach Francos Tod am 9. April 1977 in die Kinos.

¹⁷⁰ Deutsche Kinemathek, 2008: 53

¹⁷¹ vgl. Deutsche Kinemathek, 2008: 58

¹⁷² vgl. Deutsche Kinemathek, 2008: 57

4.2 Viridiana

In *Viridiana* geht es um die Novizin Viridiana (Silvia Pinal), die kurz vor ihrem Gelübde eine Einladung auf das Landgut ihres Onkels Don Jaime (Fernando Rey) erhält, der krank und verwitwet zusammen mit seiner Haushälterin Ramona (Margarita Lozano) und deren Tochter Rita (Teresa Rabal) lebt. Schon in der ersten Sequenz erfährt man, dass Viridiana eine Abneigung gegenüber ihrem Onkel empfindet, obwohl dieser ihr die Ausbildung finanziert hatte. Sie geht seiner Einladung nur nach, weil ihre Äbtissin darauf besteht. Dort angekommen erinnert sie Don Jaime, der sie vom ersten Moment ihrer Ankunft an fasziniert betrachtet, an seine tote Frau.



Abbildung 5: *Viridiana* (1961)

Viridiana gestaltet ihr Zimmer um, indem sie ihr Bett auf den Boden verlagert, ein Holzkreuz, eine Dornenkrone, Nägel und einen Hammer auf ein Kissen legt und betet. Es handelt sich hierbei, wie in Abbildung 5 zu sehen, um christliche Gegenstände, die ihre fromme Religiosität offenbaren. Sie sind fester Bestandteil ihres eingeschlagenen Lebensweges, den sie so bald wie möglich als Nonne weiterführen will. Nachdem Don Jaime nachts das Brautkleid seiner toten Ehefrau begutachtet hat, bemerkt er, wie Viridiana schlafwandelnd durch die Gänge geht, Wolle verbrennt, die Asche des Kamins nimmt und sie auf seinem Bett verstreut. Nur weil, wie in diesem Kapitel mehrfach erklärt, Buñuel ein Gegner von Interpretationen angeblicher Symbole in seinen Filmen war, heißt das nicht, dass er durch das Verwenden bestimmter Bilder keine Aussagen traf. In der christlichen Symbolik steht Asche für die Buße, aber auch für Tod und Auferstehung. Buñuel zeigt in einer folgenden Einstellung Don Jaime, wie er eine Hand voll dieser Asche (siehe Abbildung 6) kräftig drückt. Die äußerliche Ähnlichkeit seiner Nichte zu seiner verstorbenen Frau löst in ihm das krankhafte Verlangen aus, jene durch ihr Ebenbild Viridiana wiederzubeleben. Er verfällt dieser Obsession und bittet seine Nichte darum, das Hochzeitskleid für ihn anzuziehen. Viridiana erfüllt ihm zwar

diesen Wunsch, ihre Motivation hat jedoch nichts Willkürliches, denn Schuldgefühle wegen der verstreuten Asche zwingen sie innerlich zu diesem Akt.



Abbildung 6: *Viridiana* (1961)

Um sie endgültig an sich zu binden, macht Don Jaime ihr einen Heiratsantrag, den sie geschockt und betroffen abweist. Er verliert den Kampf gegen sein Begehren, gibt Viridiana ein Betäubungsmittel, trägt sie wie eine Tote zu Bett und küsst sie innig, während er sie auszieht (siehe Abbildung 7).



Abbildung 7: *Viridiana* (1961)

Nach dieser kurzen, temperamentvollen Erfüllung seiner Vorstellungen, kehrt sein Verstand zurück und er verlässt vollkommen geschockt über sich selbst das Zimmer. Am nächsten Morgen belügt er Viridiana, indem er ihr erzählt, dass er sie in der Nacht geheiratet habe, um sie weiter auf seinem Landgut zu behalten. Doch diese reist ab, nachdem er ihr gesteht, dass es nur eine Lüge war. Ihre Abreise bedeutet gleichzeitig das Ende seines Lebens, das er sich mit einem Springseil, mit dem Viridiana und Rita spielten, nimmt. Es wirkt so, als war die Asche auf dem Bett ein Vorzeichen für Don Jaimes bevorstehenden Tod, aber gleichsam ein Zeichen der Hoffnung auf die Auferstehung seiner Frau. Buñuel setzt weder blasphemische Mittel ein, noch richtet sich die Handlung gegen die Novizin bzw. ihren Glauben. Noch weiß der Zuschauer nicht, dass

Viridiana eine naive, junge Frau ist, die aus einem christlichen Altruismus heraus helfen will. Mit dem Tod ihres Onkels erben sie und ihr Cousin Jorge (Francisco Rabal) das Landgut. Viridiana entscheidet sich dafür, das Kloster zu verlassen und auf das geerbte Gut zu ziehen. Sie versammelt von Armut gezeichnete Obdachlose, um sie christlich zu versorgen. Dabei geht Buñuel geschickt vor, weil man Viridianas ausgesprochenen Altruismus ebenso durch die Schuldgefühle erklären kann, die sie für den Suizid Don Jaimes entwickelt hat und sich daher in der Pflicht sieht. Also entsteht erneut ein Zwang, zu handeln. Dies ist beispielhaft für eine buñuelske Situation, da sie auf subtile Art und Weise die Ambivalenz einer christlichen Aktion zeigt und die Frage aufwirft, ob nicht jede Barmherzigkeit aus der Last des eigenen Schuldgefühls entstünde und nicht aus purer Nächstenliebe. Gleichzeitig interessiert Buñuel die Problematik, ob denn nicht jegliche Aktion von der inneren Demut und devoten Angst vor Gott beeinflusst und angetrieben sei. Dies würde bedeuten, dass jeglicher Altruismus in Wirklichkeit rigoroser Egoismus ist, weil man sich von der guten Tat eine Belohnung erhofft bzw. das Paradies Gottes als Ziel fokussiert. Als Viridiana die armen Leute zu sich nach Hause einlädt, bemerken nicht nur die Zuschauer, sondern auch die Eingeladenen ihre Naivität. Eine der Frauen betont ihre Barmherzigkeit, die andere (siehe Abbildung 8) ihre Dummheit.



Abbildung 8: *Viridiana* (1961)

Ein Mann der versammelten Truppe verlässt das Landgut schon nach kurzer Zeit, weil er sich nicht der geforderten Disziplin unterwerfen bzw. etwas befehlen lassen will. Ungeduldig fragt er Viridiana, bevor er geht, ob er Geld von ihr bekomme (siehe Abbildung 9). Als sie ihm etwas gibt, antwortet er dreist, dass sie es ihm nur gebe, weil er arm sei und es nicht tun würde, wenn er es nicht wäre. Hier versteckt sich eine Reihe interessanter Ansätze, die auf den Hintergrund von Viridianas Fürsorge schließen lassen. Es wird eine der kritischen Intentionen des Films eingeleitet: Die christliche Barmherzigkeit führt zu keiner Besserung der Umstände.



Abbildung 9: *Viridiana* (1961)

Der Obdachlose befindet sich in der undankbaren Position des Nehmers, derer er sich annehmen muss, um zu überleben. Er fordert sein Überleben, und so klingt seine Bitte an Viridiana wie eine Aufforderung, ohne dass es eine Gegenleistung gäbe. Obwohl Viridiana auf diese Aufforderung eingeht, reicht ihm das nicht aus: Er verabscheut sie dafür, dass sie sich in der Position des Gebers befindet und bemerkt, dass ihr Machtanspruch trotz der Freundlichkeit in der Spende mitschwingt. Somit liegt dem Akt des Schenkens wieder eine komplexe Folge unfreier Entscheidungen zu Grunde, die nicht aus purer Barmherzigkeit resultieren. Viridiana verhält sich auch im weiteren Umgang mit den anderen Bettlern sehr ähnlich. Sie gibt nie ihr Gefühl der eigenen sittlichen und gesellschaftlichen Überlegenheit auf. Daher ist die Aussage dieses kurzen Dialogs sehr repräsentativ für den gesamten Film und weist darauf hin, dass es im Verlauf der Geschichte zu einer Katastrophe kommen muss. In einer weiteren Szene nimmt die Satire Buñuels weiter zu: Die Obdachlosen speisen gemeinsam, dabei geschehen drei Dinge, die von Bedeutung sind: Erstens beschwert sich einer von ihnen, dass das Essen sauer sei, zweitens spürt man die naive Übertriebenheit in Viridianas Ansprache und drittens wird der einzige Leprakranke von den Anderen herausgetrieben. In dieser Sequenz vereinen sich die verständliche Undankbarkeit, das absolute Ausnutzen des scheinbaren Entgegenkommens und die egoistische Einstellung der Armen, die sich untereinander eher als Kontrahenten ansehen. Viridiana wird zur Marionette, die Bettler wissen ihre größte Schwäche zu ihrem Vorteil zu nutzen. Der letzte Abschnitt des Films bringt diese Machtumkehrung auf ihren Höhepunkt. Die folgenden Szenen waren zudem ausschlaggebend für den beschriebenen Skandal, der den Franquismus erschütterte: Viridiana fährt mit Ramona, Rita und Jorge in die Stadt, um Dinge zu erledigen. Sie überlässt den Obdachlosen das Haus, was zur klassischen Katastrophe führt. Diese stürmen in das Herrenhaus, entdecken die Kostbarkeiten und bereiten sich ein riesiges Mahl von höchst bourgeoisem Charakter zu, inmitten ihrer vulgären Ausdrücke

und Raufereien. Der Zuschauer wird in der berühmtesten und wichtigsten Szene des Films Zeuge eines anstandslosen Benehmens, das das Franco-Regime nicht verkraften sollte: Die Travestie des Abendmahls (siehe Abbildung 10).



Abbildung 10: *Viridiana* (1961)

Wie in Leonardo Da Vincis Gemälde versammeln sich die Obdachlosen wie die zwölf Apostel um Jesus, der in der Mitte sitzt, und halten still, weil sie ein Foto als Erinnerung für den Abend machen möchten. Die Apostel werden im Kontext als rüpelhafte Gauner dargestellt, die einem blinden Jesus-Repräsentanten folgen. Der eigentliche, satirische Schlag gegen das Sakrale ereignet sich aber erst im nächsten Bild (siehe Abbildung 11), in dem eine Frau ihren Rock hochzieht und somit den Schuss des Fotos parodistisch nachstellt.



Abbildung 11: *Viridiana* (1961)

Somit wird dem Abendmahl-Gemälde der Obdachlosen eine weitere Ebene ergänzt: Die zwölf Apostel und Jesus saßen beim Abendmahl an einem Tisch, um sich einer Frau zu ergötzen. Dies ist exakt die Stelle, die vom Vatikan empört aufgenommen wurde und deren Intensität eine unglaubliche Durchschlagskraft hatte. *„In diesem Zusammenhang erhält die orgiastische Umsetzung des Abendmahls in „Viridiana“ mit der Un-*

termalung von Händels „Hallelujah“ einen vollen Sinn. Abgesehen von der in ihr steckenden Gotteslästerung und Entweihung soll sie zunächst einmal den „Triumph des Lebens“ anzeigen.“¹⁷³ Dieser Triumph des Lebens wurde von Viridiana bzw. ihrem naiven Vertrauen gewährt und verdeutlicht noch einmal die bereits genannte Intention des Filmes: Die Barmherzigkeit, falls sie überhaupt eine ist, stößt auf das erbarmungslose Ausnutzen dieser. Hier wird klar ersichtlich, dass Buñuel aus der Beobachterperspektive aktiv in die des skeptischen Kritikers übergeht, der niemals den Blick abwendet und sich von keiner religiösen Begründung beirren lässt. Denn auch der Versuch der Rettung durch Viridiana und Jorge bringt nur ein fatales Ergebnis: Jorge wird überwältigt und Viridiana ist kurz davor, vergewaltigt zu werden. Diese Brutalität steigert die immense Intension und mit ihr steigen auch parallel die Konsequenzen, die sich nach dem Vorfall abspielen, der durch die Polizei erfolgreich beendet wird. Rita verbrennt die Dornenkrone, Viridianas Religiosität verschwindet und sie will ein neues Leben beginnen, möglicherweise an der Seite von Jorge, der bereits eine Beziehung mit Ramona führt. Viridianas Haare sind jetzt offen, sie trägt normale, urbane Kleidung. Klassik verwandelt sich in populäre Musik aus den 1950ern und in der letzten Einstellung sieht man Viridiana, Jorge und Ramona (siehe Abbildung 12) in Anspielung auf eine sogenannte „ménage à trois“, eine Dreiecksbeziehung, Kartenspielen. Das Ende ist höchst provokant und spannt den Bogen von der Omnipräsenz der Religion zu Beginn des Filmes zur absoluten Belanglosigkeit dieser zum Ende hin.



Abbildung 12: *Viridiana* (1961)

173 Alice Goetz und Helmut W. Banz, 1965: B25

4.3 Luis Buñuels Provokation aus heutiger Sicht

Heute, 86 Jahre nach *Un chien andalou*, 85 Jahre nach *L'Âge d'Or* und 54 Jahre nach *Viridiana* hat sich in Europa viel verändert. Weder gibt es noch derartige politische Umstürze, noch werden Künstler in ihrer Kreativität von Kirche oder Staat behindert, sie werden jedoch möglicherweise nicht finanziert. Dennoch scheint mittlerweile alles erlaubt zu sein, Skandale gibt es nur noch selten. Und wenn handelt es sich hierbei aber schwerlich um vergleichbare Provokationskunst. Regisseure wie Lars von Trier, Vincent Gallo oder Gaspar Noé benutzen vor allem explizite Erotik bzw. Pornographie in ihren Filmen, was für Luis Buñuel noch nicht einmal ansatzweise möglich gewesen wäre. Das heutige Verständnis von Provokation richtet sich mehr danach, bestimmte tabuisierte Inhalte zu zeigen, auf Normenverstöße bzw. Gotteslästerungen wird größtenteils verzichtet. Dies liegt zum Einen daran, dass die heutige westliche Welt einen deutlich schwächeren Bezug zur Religion hat, als noch zu Lebzeiten Buñuels, wo sie eine alltägliche Rolle spielte. Zum Anderen gibt es in Europa keine Diktatur, die zu stürzen wäre und surrealistische Ideen, die die Moral betreffen, finden sich bestenfalls in anarchistischen Lagern wieder. Christian Modehn beschreibt in einem erinnernden Artikel über Buñuel anlässlich seines 30. Todestages:

*„Viele Aussagen erscheinen heute, 60 oder 50 Jahre später, als wenig provokativ, so sehr ist seine damalige Religionskritik heute Allgemeingut geworden: Aber wer würde leugnen, dass auch Bunuel [sic!] mit seinen Arbeiten einen entscheidenden Anteil hat an der Bildung eines religionskritischen Bewusstseins so vieler Europäer?“*¹⁷⁴

Buñuel vertrat ein fortschrittliches, aufgeklärtes Denken und hatte ein natürliches Gespür für soziale Zwänge, in denen sich vor allem die Bourgeoisie verstrickt hatte. Seine messerscharfen Beobachtungen fanden Anklang in der modernen Welt, die sich immer mehr vom veralteten Patriarchat, sozialen Hierarchien und der Unterdrückung von staatlicher Gewalt und kirchlicher Abhängigkeit befreite und sich hin zur Demokratie, aber auch zum Kapitalismus entwickelte. Daher sind seine Ansätze aus heutiger Sicht oft keine Provokationen mehr, da ihr Gehalt schon längst von der Gesellschaft verinnerlicht wurde. Wolfgang Martin Hamdorf erklärt in treffender Weise:

„Die Skandalgeschichten der Filme Luis Buñuels sind von zahlreichen Haupt- und Nebenfaktoren und politischen Schwankungen beeinflusst und lassen sich nicht ausschließlich aus den Filmen heraus erklären. Religiöse, politische und kulturelle Emp-

¹⁷⁴ <http://religionsphilosophischer-salon.de/keys/milchstrasse-bunuel>, aufgerufen am 22.07.2015

*findlichkeiten sind von den Zeitumständen abhängig. Buñuel hat immer wieder betont, wie schnell sich antibürgerliche Provokation in etabliertes Kulturgut verwandeln kann. Wenn die Provokationen von gestern tatsächlich, wie Buñuel andeutet, salonfähig geworden sein sollten und nichts mehr skandalisiere, dann wirkt das mit verbissenem Eifer und zäher Unermüdlichkeit veranstaltete ‚Zensurtheater‘ um *Viridiana* aus heutiger Sicht umso absurder.“*¹⁷⁵

Manche Szenen, wie die Rasiermesserszene in *Un chien andalou*, sorgen aber auch heute noch für Furore. Die Travestie des Abendmahls in *Viridiana* hat ihren provokanten Charakter behalten, wenn auch vielleicht in einer anderen Intensität und mit einem anderen Resultat: Heute ist man sich Buñuels Genialität vollkommen bewusst und reduziert seine Werke nicht mehr nur auf ihren rein künstlerischen Wert, sondern erkennt die inhaltlichen sowie persönlichen Zusammenhänge in Retrospektive aufgrund einer objektiven Distanz in einer umfassenderen Weise. Die angesprochene Überforderung der Zuschauer ist daher heute nicht mehr gegeben, sobald man den Charakter Buñuels näher betrachtet hat. Noch heute könnten jedoch weniger aufgeklärte Länder und Menschen von seinen Filmen profitieren, denn zu Lehrzwecken eignen sie sich ideal. Wie beispielsweise in *Le fantôme de la liberté* ein Professor einen Vortrag über die Relativität der Sitten hält, könnten noch hunderte weitere Ideen Buñuels „etabliertes Kulturerbe“ werden, sowohl im sozialen, religiösen als auch erzählerischen Sinne.

5 Schlussbetrachtung

Die Ergebnisse dieser Arbeit leiten sich zum Einen aus Aussagen von Luis Buñuel selbst ab, zum Anderen geben eigene Schlüsse und Überlegungen über seine einzigartige filmische Inszenierung verschiedenster Inhalte weitere Antworten auf die Leitfrage, welche Motivation er für seine provokanten Werke hatte. Aufbauend auf der wichtigen Feststellung, dass eine verallgemeinernde Antwort der Komplexität von Buñuels Charakter nicht gerecht werden kann, lassen sich die gewonnenen Erkenntnisse in mehrere Unterpunkte gliedern. Dabei ist zu berücksichtigen, dass seinem Regie-Gesamtwerk von 33 Filmen in einer Schaffenszeit von 48 Jahren unterschiedliche Lebensbedingungen, Inspirationen und daher auch Motivationen zu Grunde lagen, die keine eindimensionale Interpretation erlauben. Für diese Unterteilung lassen sich folgende Oberbegriffe finden: Die Motivation in Relation zu Buñuels Charakter, zu den ge-

¹⁷⁵ Deutsche Kinemathek, 2008: 61

wählten inhaltlichen Aspekten inklusive der Gegenüberstellung von eindeutigen Fehlinterpretationen durch Zuschauer bzw. Kritiker und schließlich die Motivation in Relation zu den angewandten filmischen Mitteln.

Luis Buñuel war ein sehr spezieller Charakter, der in 83 Jahren Lebenszeit stets einen Weg fand, seine eigenen Interessen auszuleben und durchzusetzen. Obwohl die Bedingungen nicht immer die besten waren, schuf er aus eigener Kraft beeindruckend viele Gelegenheiten, als Filmmacher zu arbeiten. Dazu bewies er trotz seiner impulsiven und spontanen Art die nötige Geduld, um in schwierigen Situationen die Ruhe zu bewahren. Mit der Surrealistengruppe traf er auf Künstler, mit denen er seine ebenso spezielle Weltsicht teilen konnte. Nicht umsonst betonte er selbst, dass die Begegnung mit ihr das entscheidende Ereignis in seinem Leben gewesen sei. Seine sehr innige Verbindung zur Ideologie dieser Bewegung, die mehr eine moralische als eine politische oder künstlerische war, ermöglicht einen aussagekräftigen Einblick in seine künstlerische Ambition: Der Skandal war die Waffe der Surrealisten. Daher sind gerade seine ersten beiden Werke *Un chien andalou* und *L'âge d'or* sicherlich die besten Beispiele für eine geplante Provokation. Die Motivation hierfür lag in seiner natürlichen Zugehörigkeit zum Surrealismus, was sich am besten daran erkennen lässt, dass Buñuel erst nach seinem Debüt in die Gruppe aufgenommen wurde. Der größte Beweggrund für derartig provokante Filme war sein Wunsch, mit Hilfe von Kunst Leben zu verändern und gesellschaftliche Denkweisen zu revolutionieren. Rühmende Auszeichnungen spielten dabei keine Rolle, er stellte sich niemals in den Vordergrund, sondern glich vielen seiner erschaffenen Figuren: Anstatt sich groß zu erklären, handelte er nonchalant und nüchtern, während er es verweigerte, in seiner instinktiven und impulsiven Leistung einen bedeutenden Sinn zu sehen. Die Motivation in Relation zu den gewählten inhaltlichen Aspekten erweist sich als komplizierter: Buñuel zeigte die Welt, wie er sie sich vorstellte und es war sicherlich ein künstlerisches Bedürfnis, sein Weltbild filmisch zu inszenieren. Er wollte kein belehrendes oder politisches Kino schaffen, sondern seine Ansichten in den Geschichten widerspiegeln. So baute er absichtlich Widersprüche ein, die durch die Paarung des Unvereinbaren zu provokanten Vorstellungskontrasten führten. Er bekämpfte festgefahrene und fanatische Denkweisen und kritisierte dabei die absoluten Sichtweisen von Staat und katholischer Kirche. Deren Ansicht, die einzige Wahrheit zu kennen sowie zu vertreten, lehnte er genauso ab, wie deren Machtanspruch. Er ließ einige geistliche Würdenträger repräsentativ an ihrer Scheinheiligkeit scheitern und thematisierte die von ihm wahrgenommene Vergeblichkeit des Glaubens und christlicher Barmherzigkeit auf. Er war einer der ersten Filmmacher, der aus dem indoktrinierten Dogmatismus seiner Jugend ausbrach und sich

künstlerisch gegen diesen wandte. Dabei beteuerte er, dass er zu keinen blasphemischen Mitteln gegriffen habe, selbst bei *Viridiana* oder *Simón del desierto*. Dies wurde ihm jedoch mehrfach von verschiedenen Seiten vorgeworfen und führte zu skandalträchtigen Debatten sowie Zensuren und Verboten. Für ihn stellten die eben zusammengefassten Thematiken keine beleidigende oder aufdringliche Provokation dar, er war sogar darüber verärgert, dass man ihm Intentionen vorwarf, die er nicht gehabt habe. Viele dieser als Blasphemie aufgefassten Aspekte sind nachweislich keine. Er stützte sich stets auf belegbare Quellen wie die Bibel oder andere theologische Dokumente und blieb damit in seiner Darstellung authentisch. Das bedeutet, dass die Anschuldigungen seines Publikums nicht selten auf mangelndem Wissen basierten, in jeder Hinsicht unberechtigt waren und seiner Motivation folglich nicht zugeordnet werden können. Er wollte den christlichen Glauben und deren Vertreter nicht beleidigend provozieren, sondern in entlarvender Form kritisieren. Seinen Hass gegenüber der Bourgeoisie sprach er hingegen offenkundig aus und provozierte die Oberschicht in einer deutlich satirischeren Herangehensweise. Wie in *Le charme discret de la bourgeoisie* ließ er wohlhabende und triebgesteuerte Gesellschaften in einer Unfähigkeit des Handelns verharren, weil sie sich in einem Netz aus veralteten Normen und gesellschaftlichen Zwängen verfangen hatten. Er griff ihr despektierliches Verhalten gegenüber dem Proletariat an und betonte die soziale Ungerechtigkeit, die in seinen Filmen durch politische Systeme unterstützt wurden. Seine Motivation für die Provokation war dabei keine neidische Polemik, sondern kongruent zur Religionskritik ein entlarvender Bloßstellungswunsch, der die repräsentativen Bourgeois ins Lächerliche zog. Allgemein handelte es sich bei den Surrealisten um Bürger, die sich gegen Bürger auflehnten. Eine allgemeinere Motivation entspringt also in Hinsicht auf die inhaltlichen Aspekte seinem künstlerischen Bedürfnis, sein Weltbild filmisch umzusetzen. Buñuel setzte bei seiner Inszenierung jedoch nicht auf eine ästhetisierende Bebilderung, vielmehr interessierte ihn die Umsetzung innovativer Ideen, die nichts Anstößiges hatten, aber durchaus in der Lage waren, den Zuschauer so zu verwirren, dass er sich provoziert fühlte. Die filmischen Mittel, die er zu Provokationszwecken anwandte, waren daher absichtlicher Natur. In seinen Filmen vermied er mit Ausnahme der mexikanischen Melodramen eine dramaturgisch gewöhnliche Erzählweise. Dabei machte er beispielsweise in *Le fantôme de la liberté* narrative Versprechen, die er nicht einhielt, indem er interessante Konflikte durch neue ablöste und am Ende keine dieser weiter besprach. Seine einzigartigen Einfälle, die daher als buñuelsk bezeichnet werden können, waren das Zeugnis seiner unverwechselbaren, instinktiven Kreativität, eine Art Markenzeichen, das vielen seiner Filme eine gewisse Undurchschaubarkeit verlieh. Außerdem düpierte die verwirrende Gegenüberstellung einer vermeintlich anschaulichen, in Wirklichkeit aber trügeri-

schen Lesbarkeit der Bilder und einer verworrenen, surrealistischen Erzählweise den Zuschauer zusätzlich. Auch die fehlende Identifikationsmöglichkeit mit einigen Protagonisten in seinen Filmen erschwerte selbst dem interessierten Zuschauer die Auseinandersetzung mit seinen Werken. Die Motivation, sich derartig auszudrücken, lässt sich erneut am Wesen Buñuels erklären: Sein Zynismus, seine Affinität zum assoziativen Denken und seine Faszination für den Surrealismus suchte immer wieder nach neuen Möglichkeiten, um Konventionen zu durchbrechen und das Unterbewusste filmisch festzuhalten.

Für das Schreiben dieser Arbeit habe ich mich sehr intensiv mit dem Leben, Werk, aber auch mit den Methoden, Interessen und Ansichten des Ausnahmetalents Luis Buñuel beschäftigt, um Antworten auf die Leitfrage zu finden. Ich denke, dass meine Herangehensweise sowie meine gezogenen Schlüsse plausibel sind, wobei ich mir selbst eine möglicherweise zu partielle Auseinandersetzung vorzuwerfen habe, die sich aus meiner Affinität zur Person und dem Werk gebildet hat. Nichtsdestotrotz sollte eine Arbeit über Luis Buñuel seine unbezweifelbare Genialität herausstellen, weil er den Horizont der Filmgeschichte mit einem radikalen Schnitt durch das Auge, aber auch mit einem Augenzwinkern, erweiterte.

Literaturverzeichnis

BECK Raimund: Das Regierungssystem Francos. Bochum 1979.

BUÑUEL Luis: Mein letzter Seufzer. Erinnerungen. Berlin 2004.

BUÑUEL Luis: „Wenn es einen Gott gibt, soll mich auf der Stelle der Blitz treffen“. Berlin 1994.

BRÜNE Klaus (Hg.): 6000 Filme. Kritische Notizen aus den Kinojahren 1945 bis 1958. Düsseldorf 1963.

DEUTSCHE KINEMATHEK: Luis Buñuel. Essays, Daten, Dokumente. Berlin 2008.

DIEDERICHSEN, Diedrich: Toiletten-Dinner. Herausgegeben von Zeit 2005. URL: http://www.zeit.de/2005/19/D-Filmklassiker_19, Stand 22.07.2015.

DONNER Wolf: Abstrus, aber ganz normal. Herausgegeben von Zeit 1972. URL: <http://www.zeit.de/1972/01/abstrus-aber-ganz-normal>, Stand 22.07.2015.

GRAFE Frieda: Die Milchstraße. Herausgegeben von Filmkritik 1969. URL: http://filmmuseum.at/kinoprogramm/produktion/la_voie_lactee_die_milchstrasse_1969, Stand 22.07.2015.

GOETZ Alice; BANZ Helmut W.: Luis Buñuel. Eine Dokumentation. Bad Ems 1965.

JANSEN Peter W. et al. (Hg.): Luis Buñuel. München/Wien 1975.

JAUREGUI Carolina Gabriela: „Eat it alive and swallow it whole!“. Resavoring *Cannibal Holocaust* as a Mockumentary. Herausgegeben von Invisible Culture 2004. URL: http://www.memorialartgallery.art.museum/in_visible_culture/Issue_7/Issue_7_Jauregui.pdf, Stand 22.07.2015.

MODEHN Christian: Luis Buñuel vor 30 Jahren gestorben: „Nur auf das Geheimnis kommt es an“. Herausgegeben von religionsphilosophischer-salon.de 2013. URL: <http://religionsphilosophischer-salon.de/keys/milchstrasse-bunuel>, Stand 22.07.2015.

KNIEP Jürgen: Keine Jugendfreigabe!. Filmzensur in Westdeutschland 1949-1990. Göttingen 2010.

KREIMEIER Klaus: Vortrag im Rahmen des 4. Manheimer Filmseminars. Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie – Luis Buñuel. Herausgegeben von filmzentrale 2005. URL: <http://www.filmzentrale.com/essays/bunuelkk.htm>, Stand 22.07.2015.

KUCZOK Wojciech: Höllisches Kino. Über Pasolini und andere. Berlin 2008.

KUHLBRODT Dietrich: Salò oder Die 120 Tage von Sodom. Herausgegeben von tageszeitung 2003. URL: <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2003/05/07/a0164>, Stand 22.07.2015.

MARX Karl: Manifest der Kommunistischen Partei. Stuttgart, Reclam 2011.

SCHIEDER Stefan: Der italienische Faschismus: 1919-1945. München 2010.

SCHNEIDER Steven Jay (Hg.): 1001 Filme. Die Sie sehen sollten, bevor das Leben vorbei ist. Zürich 2004.

THEWELEIT Klaus: Deutschlandfilme. Godard, Hitchcock, Pasolini. Filmendenken & Gewalt. Frankfurt am Main 2003.

VOLK Stefan: Skandalfilme. Cineastische Aufreger gestern und heute. Marburg 2011.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, den TT. Monat JJJJ Vorname Nachname